


TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA





C. B. H.

from ACB.

Xmas 1886.



Ueber

BEDINGUNGEN DER KUNSTSCHÖNHEIT.

Von

HERMANN LOTZE.

Abgedruckt aus den Göttinger Studien. 1847.

Göttingen
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1847.

Ueber

DEN BEGRIFF DER SCHÖNHEIT.

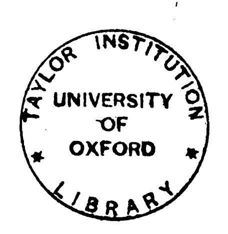
Von

HERMANN LOTZE.



Abgedruckt aus den Göttinger Studien. 1845.

Göttingen
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1845.



SEINER

HOCHVEREHRTEN FREUNDIN

FRAU

LOUISE HÄRTEL

IN LEIPZIG

EHRERBIETIGST ZUGEEIGNET

VOM

VERFASSER.

Ueber

den Begriff der Schönheit *).

Von

H. Lotze.

I.

Jedem Auge zugänglich, jedem unbefangenen Sinne verständlich berührt in den Gebilden der Natur die Schönheit unerschöpflich das lebendige Gemüth; und doch hat nicht aus ihr, die selbst durch mancherlei Triebe der Sehnsucht oder die Wonne der Befriedigung unterstützt dem Herzen sich aufdrängt, sondern aus der Bewunderung der Kunstschönheit die wissenschaftliche Betrachtung des Schönen ihre ersten Anregungen erhalten. Und dieser Gang der Ereignisse ist nicht wunderbar. Wo die Natur durch die Grösse ihrer Gestalten und die Macht ihrer Kräfte zu überwältigen droht, da ruft sie zuerst den Geist zur Selbstver-

*) Diese Abhandlung, durch ihren Platz in einer Sammlung verschiedner Arbeiten räumlich beschränkt, und bestimmt, durch keinen undeutschen Ausdruck der Sache eine ihr fremde Schwierigkeit zu geben, will nur eine durchaus elementare Einleitung zu den Kunstbetrachtungen sein, die in neuster Zeit theils sehr werthvoll, theils überklug ausgebildet, jedenfalls auf einem Boden ruhn, den zu betreten diesen Zeilen nicht gestattet war.

theidigung auf, in deren noch frischem Geräusch und Kampf die Nachforschung nach den stillwirkenden unabänderlichen Gesetzen ihrer Bildungen verstummt; wo der beglückende Einklang ihrer feineren Züge das Gemüth trifft, da werden die angeregten Träume, ihrer eigenen Seligkeit gewiss, lieber fortzuklingen suchen, und in eine reichhaltige Welt von schönen Gestaltungen sich ausspinnen, als dass sie ihren eignen Selbstgenuss unterbrechend, sich zu den Quellen zurückwendeten, aus denen sie entsprangen. Und so finden wir, dass wie die magnetischen Ströme sich gegenseitig hervorrufen, so auch das erste Anschauen und Geniessen der Schönheit sogleich in eine schöpferische Fortbildung umgeschlagen ist, und nicht die schöne Natur selbst, weder die des Landes, noch die der Bewohner, sondern die Kunstwelt, dieser erste Abglanz und Widerschein jener innerlich erlebten Naturbedeutung, hat zu der Anknüpfung denkender Betrachtungen geführt. Gegenstand ernsthafterer Bestrebungen wird für uns vorzugsweise das, was wir auf irgend eine Weise an oder in uns selbst erleben können. Man kann zweifeln, ob selbst die wirkenden Kräfte der äussern Welt mit ihren Gesetzen ein Ziel unserer Untersuchungen geworden wären, wenn wir nicht selbst eine Quelle von Bewegungen und Veränderungen dieser Welt wären; wenn wir nicht, indem wir künstliche Vorrichtungen bauen, und auf einander berechnete Räder und Getriebe gegen sich spielen lassen, uns selbst als den innerlich wirkenden und strebenden Geist in diese äusserlichen Veranstaltungen hineinzufühlen vermöchten. Auch das Schöne wurde dann Gegenstand des Nachdenkens, als das Gemüth sich selbst auf seiner Schöpfung betraf und gleichzeitig die Ruhe bewahren konnte, die der Betrachtung nothwendig ist. Wenn der Trieb künstlerischer Darstellung schon gewaltet hat, und die Leidenschaften der Furcht und Begehrung, die wohl dem Urbilde gelten konnten, von dem künstlerischen Abbild nicht mehr erregt werden; wenn der Gehalt des Schö-

nen nicht mehr als ein unvermitteltes Aeusseres, in seiner fremden, abgeschlossenen Fertigkeit drückendes erscheint, dann liegt es nahe, nicht blos die Gesetze des Verfahrens zu suchen, nach denen der Geist Schönes bildet, sondern auch den Verhältnissen nachzugehen, auf deren Vorhandensein, abgesehn von dem Hergange der Verwirklichung, die Schönheit des Schönen beruht.

Dennoch fehlte auch der ersten Ausbildung des menschlichen Geschlechts eine eigenthümliche Deutung der natürlichen Schönheit nicht. Unmöglich musste ihr nur dies sein, den Grund des Schönen, Erhabenen oder Grauenhaften, das in wechselnden Erscheinungen das Gemüth ergriff, in Gestalt so einfacher und nackter Begriffe auszusprechen, wie sie für eine wissenschaftliche Ansicht unserer Zeit die Grundlage bilden zu müssen scheinen. Fern von solchen Bestrebungen und unfähig zu ihnen, deutete jene Zeit das Gegebene, indem sie Neues schuf, was sie zu deuten vermochte. Sie trennte nicht die lebendige Innigkeit des Gefühls, die dem Eindruck des Schönen folgt, von den leblosen Formen des Gegenstandes ab, der jenes hervorzubringen im Stande war; alles Aeussere vielmehr mit verborgner Lebendigkeit erfüllend, konnte sie Weh und Seligkeit des geniessenden Geistes auf die genossene Welt übertragen. Der schöne Gegenstand war nur darum schön, weil er beseelt dieselben Bewegungen in sich geniessen konnte, die seine Betrachtung in anderen Gemüthern anklingen musste. So entging, schaffend in ihren Deutungen, die alte Sagenlehre den Zweifeln der wissenschaftlichen Ansicht, die wohl auch gern alles Entzücken des angeregten Gefühls mit in den schönen Gegenstand verlegen möchte und doch sich eingestehn muss, dass das Schöne in dieser Bedeutung nur in dem geniessenden Geiste, aber nicht in den genossenen Verhältnissen der Dinge liegen kann, die den unschuldigen oder verdienstlosen Anstoss zur Erzeugung seliger Lust gewähren. Und so finden wir, dass lebhaft für das Schöne be-

geisterte Ansichten auch in neuester Zeit fast immer geeilt haben, alles Aeussere mit einer durchdringenden Lebendigkeit zu begaben. Ohne sie schien es unmöglich, grade das, was von dem Schönen allein einer übergreifenden Giltigkeit würdig wäre, jenen von dem Gefühle unabtrennbaren Werth und Selbstgenuss, auch ausser uns in den Gegenständen wiederzufinden. Solche Bestrebungen werden immer die Frucht haben, den Sinn für das Verständniss der einzelnen Schönheiten zu schärfen. Denn die Bedeutung und der Werth innerer Regungen, der Kreis von Handlungen und Aeusserungen, zu dem sie in Liebe und Hass, Sehnsucht und Befriedigung hindrängen, selbst die feineren Züge der gesammten Erscheinung, in der das Innere des Gemüths zu Tage kommt, dies alles ist dem unbefangenen Sinne verständlich. Und wenn es ihm vergönnt ist, in dem Aeusseren der Natur eine ähnlich strebende und empfindende Seele vorauszuahnen, so wird die Sage, die dem lieblichen Naturgebilde eine ebenso liebliche Seele inwohnen, der grauenhaften oder erhabnen Erscheinung einen ebenso gearteten Willen unterliegen lässt, nicht bloss im Allgemeinen dadurch die besondere Weise des erregten Gefühls andeuten. Vielmehr, indem sie jetzt diese einzelnen Geister zu einem lebendigen Ganzen gegenseitigen Handelns und Leidens verkettet, wird sie durch den Gang ihrer Schicksale oder die Hervorhebung weit verflochtner Beziehungen jedem derselben eine bestimmtere Färbung ertheilen, und so deutlicher die Züge hervortreten lassen, auf deren noch unbewusster Auffassung vorher das angeregte Gefühl beruhte. Wir folgen jedoch der Sagendichtung nicht weiter; sie fügte noch mehr hinzu, indem sie der Reihe der Naturgeister geschichtliche Ereignisse und allgemeine Erfahrungen des menschlichen Lebens einflocht; für uns ist nur das Eingeständniss von Werth, das in allem ihren Thun liegt, dies nämlich, dass das volle Schöne nirgends anders, als in der Erschütterung des geniessenden Geistes, zu suchen sei.

Zwar auch die einfachen Empfindungen der Sinnlichkeit, der Glanz des Lichtes und die Pracht der Farben sind Nichts, was abgewandt vom Bewusstsein an den Dingen selbst haften könnte, sondern sie sind Erscheinungen, die an äussern und innern Ereignissen hangen, ohne von diesen selbst uns eine Vorstellung zuzuführen. Aber wir wissen nichts unmittelbar von den Wellen der Lichtströme und nichts von den Zuständen, die sie im Innern unsers eignen Leibes hervorbringen; wir sind nicht im Stande, den Gegenstand, wie er ohne alle Sinnlichkeit für uns sein würde, mit dieser seiner sinnlichen Erscheinung zu vergleichen; wir fühlen uns endlich in diesem Allen hingegeben an eine angeborne Nothwendigkeit unserer Natur. Aus allen diesen Gründen haftet für die unmittelbare Auffassung alles Sinnliche viel fester an dem Gegenstande, zu dessen anhängenden Eigenschaften es gerechnet wird, als die Schönheit oder Hässlichkeit an ihnen haften kann. Denn durch sie wird uns der Gegenstand nicht gegeben, sondern bereits feststehend erweitert sich durch das werthgebende Urtheil des Geschmackes sein Inhalt nur in sofern, als ihm die Kraft zugetheilt wird, in seinem zufälligen Zusammenstoss mit einem empfänglichen Gemüthe einen eigenthümlichen Zustand der Lust zu veranlassen. Auch hier zwar drängen sich die Gründe, durch deren Vermittlung die Lust dem Eindruck folgt, nicht hervor, sondern das beglückende Ergebniss scheint allein über dem Spiegel des Bewusstseins zu treiben. Dennoch ahnen wir, dass nicht uns völlig verschlossene, beständige Einrichtungen unsers Innern, sondern mehr oder minder eines deutlichen Selbstbewusstseins fähige Strebungen und Regungen des wahrhaft eigenen Geistes durch den Eindruck des Schönen berührt werden. Wir ahnen überhaupt, dass Alles, was einen Werth vom Bewusstsein erlangen soll, die Seele nicht in Ruhe, sondern in einem lebendigen oder zurückgehaltnen Streben antreffen muss. Dies theilt das Schöne mit dem Angenehmen, und schon Kant,

dem die denkende Betrachtung des Schönen mehr verdankt, als jetzt anerkannt zu werden pflegt, fand die Schönheit in einer Angemessenheit der Verhältnisse des Gegenstands zu dem Spiele unserer Erkenntnissvermögen. Während, was den nothwendigen Gesetzen unsers Verstandes allein sich fügt, keinen besondern Dank von uns verdient, müssen wir es als eine freie Gunst des Schicksals betrachten, wenn das Gegebene noch ausserdem Beziehungen und Zusammenhänge zeigt, durch die es unserm Wunsch nach Zusammenfassung unter wenigen höhern Gedanken zuvorkommt. Eine Welt wäre möglich, in der keine Gattungen als beherrschende Gestalten der Mannigfaltigkeit sich zeigten, sondern alles Einzelne unvergleichbar neben einander stände; dass aber anstatt dieser für alle denkende Betrachtung spröden Welt die sich selbst zu höhern Gipfeln zusammenschliessende Welt der Erfahrung vorhanden ist, dies ist selbst ein Gegenstand der uneigennützigen Lust, die in ihrer Beziehung auf das Einzelne, Mannigfaltige zu dem Gefühle der Schönheit sich umwandelt. Nicht also in dem blossen Zusammenstimmen des Eindrucks mit dem gleichgiltigen Ablauf eines Erkenntnissvermögens bestand nach Kant das Schöne, sondern in seinem Einklang mit einer strebenden, einem Ziele nachjagenden Erkentniss.

Verlassen wir die Annahme der Seelenvermögen, so sinkt mit ihnen ihr selbstständiger fortwährender Ablauf; und nicht mehr dies von selbst ewig fliessende Spiel einer Thätigkeit, sondern eine sich entwickelnde Reihe von Vorstellungen, Gefühlen oder Strebungen wird es jetzt sein, mit deren Gefüge und Gliederung der neu einfallende Eindruck zusammenstimmen muss. Eine solche Ansicht scheint mir jedoch nachholen zu müssen, was in Kants Lehre versucht, wenn auch nicht ausgeführt war. Hier nämlich liegen ohne Zweifel die unterscheidenden Grenzen des Schönen und des Angenehmen. Reichte es zur Schönheit des Gegenstandes hin, dass sein Eindruck mit irgend einer Vor-

stellungsreihe kampflos sich verschmelzen könne, so würde die Schönheit, auf unsäglich verschiedene Vorstellungsreihen bezogen, deren Vorkommen nur für den einzelnen Geist gerechtfertigt ist, in dem sie sich entwickeln, einestheils demselben Gegenstand bald zukommen bald nicht, anderntheils jederzeit nur für jenen einen Geist vorhanden sein. Der Schönheit aber schreiben wir Beständigkeit, und von unserer Auffassung unabhängige Geltung zu; jene Merkmale dagegen gehören dem Angenehmen wie dem Nützlichen. Dieses, einem Gefüge der Vorstellungs- oder Gefühlsreihen, den Umständen überhaupt sich anschliessend, die in dem einzelnen Falle wohl in dem einzelnen Gemüthe ihre hinlänglichen Bedingungen haben, aber deren Auftreten durch keinen Zug ihres Wesens in die allgemeine Bestimmung des Geistes aufgenommen ist, wird überall ein wechselndes Mass finden, und flüchtig wie die Stellung des Geistes, zu der es in übereinstimmende Beziehung trat, geht auch diese Lust des Einklangs selbst vorüber. Kant, als er den Anspruch auf allgemeine Giltigkeit, den unser Geschmacksurtheil nothwendig machen muss, deutlich hervorhob, sah richtig, dass nicht ein zufälliges, durch die allgemeinen Gesetze der Seelenwirkungen zwar gestattetes, aber nicht gebotenes Ereigniss das Ziel sein könne, worauf das Schöne zu beziehen sei; ihm bot das Spiel eines Erkenntnissvermögens, allen einzelnen Geistern durch ihre allgemeine Natur eingegeben, ein festes und gemeinschaftliches Muster der Vergleichung dar. Aber eben so sehr, als er jenen fortwährend gemachten Anspruch auf Allgemeingiltigkeit hervorhob, hätte er die nicht weniger fortwährende Vereitelung seiner Erfüllung beachten sollen. Ist die wirkliche Beurtheilung des Schönen eine vielfältig verschiedene, und macht gleich wohl jedes Urtheil die Anforderung, für allgemein anerkennungswerth zu gelten, so kann nicht eine wirklich unerschütterlich vorhandene Einrichtung unseres geistigen Wesens der Spiegel sein, von dem die Strahlen des Gegen-

standes zurückgeworfen werden. Die nämliche Allgemeingiltigkeit, die den Gesetzen des Denkens zukommt, müsste auch hier sich zeigen; oder das Gefühl des Schönen müsste mit der nämlichen Unveränderlichkeit sich an einen gegebenen Eindruck knüpfen, mit der bei dem gleichen Gefüge der Sinneswerkzeuge dieselbe Lichtwelle überall dieselbe Farbenempfindung entstehen lässt. Aber die Beurtheilung des Schönen schwankt mehr, als die manches sinnlich Angenehmen, das eben, weil es sich auf die hervorragenden, grösseren Umrisse leiblicher Thätigkeit und Bedürfnisse bezieht, hoffen darf, in allen Einzelnen dieselbe Vorbereitung zu seiner Aufnahme zu finden. Eine allgemeine gleiche Anlage mithin für die Empfindung des Schönen giebt es thatsächlich nicht; an einzelne Vorgänge im Geiste soll es sich nicht knüpfen, um mit dem Angenehmen, das so eigensüchtigen Bedürfnissen schmeichelt, nicht widerrechtlich zusammenzufallen; was scheint näher zu liegen, als dass es sich überhaupt auf einen nicht allgemein vorhandnen, aber vorhanden sein sollenden Zustand unserer Strebungen bezieht, der nur in einzelnen Bruchstücken verwirklicht, doch von allen einzelnen Gemüthern als ein zu erreichendes Muster gewusst wird? Aber dieser Gedanke, der Verwechselung des Schönen mit dem Angenehmen ausweichend, scheint es zu nahe an das Gute zu rücken; obwohl genauer betrachtet, nicht das Schöne, sondern der dieses Schöne geniessende Geist einer engeren Verwandtschaft zum Guten durch ihn genähert scheint.

Der Verlauf unserer Vorstellungen wird ohne Zweifel durch allgemeine, gleichgiltig über jeder besondern Gestalt des Erfolges schwebende Gesetze bedingt; aber eben diese bestimmte Endgestalt seiner Verwicklungen, die Geschwindigkeit seines Flusses und die Richtung, nach welcher hin die einzelnen Vorstellungen und Strebungen einander hervorrufen oder hindern, diess alles kann nur von dem Werthe abhängen, den wir einzelnen derselben zugestehn, und

durch welchen sie erst jene Stärke und jenen Gegensatz erhalten, durch den sie später allgemeinen Gesetzen zufolge ein Spiel des Verdrängens und Hervorlockens beginnen können. Es ist unnöthig, hier die Quellen jener Werthvertheilung besonders zu betrachten; sie mögen zum Theil selbst in leiblichen Bedingungen liegen, noch mehr aber in dem ursprünglich sittlichen Gehalt des Geistes, den wir nicht umgekehrt aus einer zufällig gewordenen Verschlingung der Vorstellungen ableiten dürfen, endlich in einer selbst schon dem Gebiet freier Schönheit angehörigen Färbung und Neigung der Thätigkeiten, die als Keim in dem Wesen der Seele liegen mag, um an jedem spätern äussern Anstoss sich folgerichtig zu entwickeln. Solche Beweggründe werden an sich den Geist verleiten, zunächst das, als das ihm Aehnliche, schön zu finden, in dessen Zusammenhangsweisen er die nämliche Stetigkeit oder Zerrissenheit, die nämliche Weichheit oder Strenge, Flüchtigkeit oder in sich zurückkehrende Erinnerung, dieselbe Raschheit oder zögernde Entwicklung der Uebergänge wahrnimmt, die dem Ablauf seiner eigenen Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen eigenthümlich sind. Und in der That wird auch bei den gebildetsten Gemüthern die wirkliche Beurtheilung des Schönen, der Geschmack in den Künsten immer den Einfluss solcher Bedingungen in der eigenthümlichen Vorliebe für manche einzelne Gattungen der Darstellung verrathen; ja noch mehr werden die volksthümlichen Ausbildungen der Kunst sich auf eine solche in herrschenden Sitten und zur Gewohnheit gewordnen Ansichten der Dinge gegebene Grundlage stützen.

Was so eigenthümlichen Vorurtheilen des Geschmackes, die aus angeborner Stimmung des Gemüthes fliessen, sich zuvorkommend anbequemt, kann im Allgemeinen nur für ein Angenehmes gelten. Allein in vielfältigen Abstufungen dürfen wir jenen Stimmungen selbst einen höhern oder niederen Werth beilegen; und während wir uns gern beschei-

den, dass manche Vorliebe für besonders geartete Kunstgenüsse auf einer zufälligen, vielleicht selbst übel geleiteten Neigung unsers Gemüths beruhe, fühlen wir dagegen, dass in andern Fällen ein umfassenderes und werthvolleres, unbedingte Anerkennung verlangendes Streben in unserer Beurtheilung des Schönen mitgesprochen hat. So scheint sich uns nun, während die gewohnten Bewegungen unsers Gemüthes mehr und mehr sich jener Gestalt und Fügung annähern, in der sie der höchsten und in der weitesten Bedeutung heiligen Bestimmung des Geistes zu dienen vermögen, allmählich auch der Werth des Gegenstandes, dessen Eindruck dem Ablauf solcher innern Ereignisse sich anschliesst, von dem einfachsten Angenehmen bis zu der Würde der höchsten und unbedingten Schönheit zu steigern.

Berühren wir jedoch auf diese Weise einen der Betrachtung der Kunst auch früher nicht fremden Gedanken, dass nämlich alles Schöne seinen Werth und sein Wesen vom Sittlichen oder Guten erhalte, so soll weder dieser Satz in der Beschränktkeit seiner Bedeutung, noch in der Unbestimmtheit gelten, in der er oft gelassen worden ist. Wie kann das Schöne, so häufig in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen aufblitzend, denen selbst keine bestimmte vorbildliche Bedeutung zu geben ist, überhaupt einen Zusammenhang mit Gesinnung und That des sittlichen Gemüths haben?

Gehen wir zunächst von demjenigen Guten aus, auf welches unsere Betrachtung zuerst hinführte, so wird man nicht läugnen, dass von der mehr oder weniger gleichmässigen Ausbildung sittlicher Vollkommenheiten in dem einzelnen Gemüthe sich auch eine entsprechende Art des Verlaufes der Vorstellungen und des Wechsels der Gefühle und Strebungen entspinnen wird. Je weniger vielleicht die äussern Umstände des Lebens einer so eigenthümlichen Anlage Veranlassung zur Entfaltung und zum übenden Selbstgenuss

geben, desto mehr wird das Gemüth das willkührliche Reich der Kunst aufsuchen, um an selbstgeschaffenen Kreisen von Bedingungen die Macht seiner Stimmung und Haltung zu prüfen' und sie sich zur Anschauung zu bringen. Und so mögen auch rückwärts, wo sie sich irgend zeigen, die Erscheinungen jeder Regsamkeit, des stetigen Flusses der Veränderungen oder des plötzlichen Abbruchs und eines neu aufstürmenden Anfangs, kurz alle jene Gestalten des Ueberganges, der Verschmelzung und der Gegensätze, die sich als wichtige Mittel der Darstellung durch alle Künste ziehen, die Erinnerung an einen eigenthümlichen sittlichen Zustand der Seele und seinen Werth wiedererwecken. Die Gewalt der herrschenden Strebungen trifft jedoch nicht allein den Ablauf der Vorstellungen und Gefühle; sie zeigt sich auch durch angeborne Nothwendigkeit in äussern leiblichen Bewegungen, die eine Brücke von dem geistigen Werthe des Gedankens zu der sinnlichen Darstellung schlagen. Zwar auch ohne dies würden einfache, strenge Zeichnungen im Raume, an sich bedeutungslos, durch den wohlthuenden Wechsel der Anspannung und Ruhe, den sie dem umlaufenden Auge gewähren, die ersten Spuren einer noch spielenden Schönheit verrathen; aber wer einmal seine eigene Stimme vom Schmerz gebrochen fand und die bebende Anspannung der Glieder in unterdrücktem Zorne fühlte, für den ist das sinnlich Anschaubare redend geworden, und was er selbst äusserlich kundzugeben genöthigt war, wird er unter jeder ähnlichen fremdher dargebotenen Erscheinung wieder vermuthen. Man darf glauben, dass auf solchen Erfahrungen am meisten unsere Beurtheilung schöner räumlicher Umrisse beruht. Wenn es immer vergeblich gewesen ist, für die Schönheit eines solchen Umrisses eine wissenschaftlich berechenbare Bedingung zu finden, so rührt es daher, weil er nicht durch sich selbst, sondern durch unsere Erinnerungen wirkt. Wer einmal eine theure Gestalt unter dem Gewicht des Grams in wehmüthiger Ermattung sich beugen

und sinken sah, dem wird der Umriss solches Neigens und Beugens, dem innern Auge vorschwebend, die Ausdeutung unendlicher räumlicher Gestalten vorausbestimmen, und er wird sich fruchtlos besinnen, wie so einfache Züge der Zeichnung so innerliche Gefühle in ihm anregen konnten. In den Verschlingungen der Klänge findet jeder sein Gemüth wieder und überschaut seine Bewegungen. Schwerlich geschähe dies, triebe nicht eine Vorherbestimmung unserer leiblichen Einrichtung uns an, durch Laute unsern Gefühlen einen an sich unnützen äussern Ausdruck zu geben. Mit den Klängen und ihrem Wechsel verknüpft sich so die Erinnerung an Uebergänge in Grösse und Art der Strebungen und Gefühle, durch die getrieben wir dieselben Laute bilden würden. Ja selbst das Andenken an das Mass und die Anspannung leiblicher Thätigkeit in der Hervorbringung der Töne lehrt uns in diesen selbst, und ihrer Höhe und Tiefe eine Andeutung grösserer oder geringerer Kraft, muthigeren oder nachlassenderen Strebens zu suchen. Die räumlichen Verhältnisse der Baukunst, ihre strebenden Pfeiler und die breitgelagerten Lasten über ihnen würden uns nur halb verständlich sein, wenn wir nicht selbst eine bewegende Kraft besässen, und in der Erinnerung an gefühlte Lasten und Widerstände auch die Grösse, den Werth und das schlummernde Selbstgefühl jener Kräfte zu schätzen wüssten, die sich in dem gegenseitigen Tragen und Getragenwerden des Bauwerks aussprechen. So bildet also das leibliche Leben, mit Nothwendigkeit Inneres durch äussere Erscheinungen auszüdrücken treibend, einen Uebergang zum Verständniss sinnlicher Gestalten und Umrisse, und selbst das Sittliche, zunächst ein Gleichgewicht der Strebungen, dann eine bestimmte Weise des Ablaufs innerer Ereignisse bedingend, wird zuletzt in jenen sinnlichen Bildern Verwandtes und Aehnliches auffinden können.

Und eben so finden wir auf der andern Seite, dass die Erinnerung den Inhalt eines allgemeinen Begriffes weder

seiner Gestalt noch seinem Werthe nach anders festhalten kann, als indem sie irgend ein einzelnes Beispiel versinnlichend an seine Stelle setzt, das freilich ebenso sehr in seiner Einzelheit wieder aufgehoben werden muss. Nach dem vorwiegenden, zugänglichen Beobachtungskreise wird der Begriff des Thieres dem Einen diese, dem Andern eine andere einzelne Thiergestalt annehmen, und nicht minder werden wir die Vorstellung irgend eines Guten, Heiligen und Werthvollen nie anders fesseln können, als dass wir unserer Erinnerung das Bild irgend einer erhabenen oder seligen Begehung darbieten, in deren erneutem Anschauen jene Gefühle eine verjüngende Quelle finden.

So führen uns mannigfaltige Ueberlegungen dahin, schön das zu nennen, dessen Eindruck nicht überhaupt nur mit irgend einer innern Ereignissreihe, sondern wesentlich mit demjenigen Gefüge des Ablaufs übereinstimmt, das unsere Vorstellungen und Strebungen unter der alleinigen Herrschaft unserer sittlichen Bestimmung annehmen. Und diese Meinung erläutert noch einen Umstand, der ihr selbst zur rückwirkenden Ergänzung dient. Weit allgemeiner und jedem Menschen zuzumuthen ist die richtige Beurtheilung des Sittlichen als die des Schönen. Denn die letztere setzt jene Beweglichkeit des Gemüthes und der Einbildungskraft voraus, die nicht nur im Stande ist, den nackt ausgesprochenen sittlichen Wahrheiten sich zu unterwerfen, sondern die auch in der Verhüllung äusserlicher sinnlicher Gestalten und Begebenheiten mit feinfühlender Erkenntniss jene Anklänge aufzuspüren vermag, die durch mancherlei Vermittlungen auf das strenge Sittliche zurückdeuten. Eine solche Beweglichkeit und Empfänglichkeit rechnen wir nicht zu den Pflichten des Menschen. Von seiner Sittlichkeit verlangen wir nur, dass sie seine Handlungen durch eine vernünftige Leitung des Willens beherrsche; nicht, dass sie auch wisse, wie in allem Seienden Verhältnisse wirken und aufblühn, die von einem seienden Guten, nicht blos von einem Ziele

der Handlungen, Zeugniss geben. Doch urtheilen wir nicht allein so. Vielmehr, wenn wir auch dem Willen der mit der Erfüllung jener Vorschriften sein Ziel erreicht zu haben meint, keinen Vorwurf machen, so schätzen wir doch den Werth eines Lebens selbst, das recht und schlecht, den ankommenden Gelegenheiten folgend, einzelne sittliche Handlungén erzeugte, geringer als ein anderes, das ausserdem seine Stellung in der Welt und ihrer umfassenderen Ordnung begriff, und selbständig ausblickend, auch die Ereignisse, einem Ziele gemäss, zu gestalten strebte, das in jener einfachen inneren Gesetzgebung nicht verkündigt ist. So meinen wir denn, dass es für eine höhere Bedeutung des geistigen Lebens nicht hinreiche, den allgemeinen, gegenstandlosen Anforderungen der Sittlichkeit allein zu genügen, selbst nicht ihre vereinzelten Züge in einen gemeinsamen Einklang des Gemüths zu vereinigen; vielmehr gilt es uns selbst für einen höhern Ernst der Sittlichkeit, zugleich auf das zu achten, was in den Ereignissen und dem Seienden lebt und webt und einem späteren Ziele entgegenreift; und ein leiser Schatten, wenn auch kein Tadel, fällt in unserer Beurtheilung auf das Gemüth zurück, das nach den Worten eines alten Dichters gut zu leben glaubt, wenn es still verborgen lebte, ohne den Selbstgenuss seines innern Friedens mit dem Bewusstsein seiner Stellung zu dem Ganzen der Wirklichkeit zu vereinigen. Was wir hier dem thätigen Geiste, das werden wir ähnlich auch dem empfänglichen zumuthen dürfen, und eine völlige Unfähigkeit zur Auffassung der Schönheit, dieses Widerscheins des Sittlichen im Seienden, wird nur eine ähnliche ungleichmässige Ausbildung des sittlichen Geistes selbst zu verrathen scheinen.

Lassen wir nun diese erweiterte Ansicht vom Sittlichen gelten, so wird es uns deutlich werden, dass nicht allein dasjenige uns schön erscheint, das durch seine Gestalt Erinnerungen an Handlungen und ihren sittlichen Gehalt in uns erweckt, sondern auch das, was harmlos ein durchdringen-

des Walten natürlicher Kräfte und enie höheren Gesetzen oder seiner eigenen Natur treue Entwickelung darstellt. Nicht nur das Handeln füllt die menschliche Bestimmung aus; auch der Erkenntniss mag ein Urbild vorschweben, in dem die Mannigfaltigkeit des Gegebenen unter Beziehungen vereinigt ist, auf die selbst in unserer gewöhnlichen Beurtheilung wenigstens ein Streiflicht der sittlichen Werthgebung fällt. Der Gedanke der Einheit ist so einer jener Begriffe, von dem wir einen gewissen Werth nicht trennen können, der ihm vielleicht freilich eben so wenig an sich zukommen mag, als andern Theilen der Erkenntniss, sondern der uns vielmehr nur den Abglanz einer höheren Bedeutung vorführt. Ist doch Einheit selbst ein für sich leerer und anwendungsloser Begriff, der seinen Sinn erst durch Angabe der Ganzheit, oder der Beziehung, oder des Zweckes oder des Ursprungs erhält, wodurch das Verschiedene vereinigt sein soll. Dies aber eben ist die Natur des Schönen, dass es den bestimmten Inhalt, von dem aus auf manche Gestalten und Verbindungsweisen ein hoher Werth übergieng, verschweigt, und oft mit den Formen allein spielend, uns unvermerkt verlockt, ihnen denselben Gehalt und die Würde desjenigen zuzulegen, dessen Erinnerung sie in uns anregen. Kunst und Natur reizen daher auch durch Mittel, die an sich nur der Erkenntniss anzugehören scheinen, durch Verknüpfung der Mannigfaltigkeit zu durchblickenden Einheiten, durch den Gang der Gesetze über dem hinfälligen Einzelnen, durch die stille und unbefangene natürliche Entwicklung jedes Keimes; und oft mag hier der nachsinnende Verstand die Gründe in dem schönen Gegenstande nicht mehr finden, die in ihm die Lust erregen; oft auch versetzt sich ein ahnendes Mitgefühl in diese Triebe der Entwicklung und macht das fremde Ereigniss zu einem eignen, an dem es ohne Theilnahme nicht mehr vorübergehn kann.

Wenn dies Spielen mit Gestalten, die einem höhern Inhalte des Guten an sich zugehören, das Eigenthümliche

des Schönen ist, so erscheint es in einer niedrigeren Stellung dem Ernste des Guten selbst gegenüber. Während die Urbilder des Letzten zugleich Mahnungen und Forderungen an das Bewusstsein stellen, lädt das Erste nur zum Genusse ein. Dennoch ist die Seligkeit des Schönen keine eigensüchtige; aber es ist mehr mit dem Heiligen als mit dem Guten verwandt. Das Gute, in einzelnen Handlungen sich erschöpfend, hat seinen Werth der Gesinnung zwar in sich selbst; aber es erscheint auf ein einzelnes Verhältniss bezogen, in dessen Festhaltung oder Aenderung der Gewinn ruht, den die sich vollziehende gute That der Gesammtheit des Daseins zubringt. Diese Nebenrücksicht hat das Schöne von sich abzuhalten; ohne auf irgend einen Zweck bezogen zu sein, dessen Erfüllung trotz aller Güte der Gesinnung oft zu unbedeutend dem Ganzen der Welt und dem Sinne des Weltlaufs gegenüber sein würde, hat es nur eben die Gesinnung selbst, theils in der Bewegung eines Gemüths, theils in den Gestalten des Seienden zu einem ruhenden Ergebniss gekommen darzustellen. Wie die älteste schöne Kunst der Griechen ihre Götter bildete, herrlich durch ihr eignes Wesen und Dasein, in sich versunken, und von allem Lärm strebender, ausdrucksvoller Beziehungen nach der übrigen Welt abgewandt, so verschmilzt auch das Schöne in seiner höchsten Gestalt nicht mit dem kämpfenden in einzelnen Thaten ringenden Guten, sondern mit dem ruhenden Heiligen, das über der Erreichung aller einzelnen Zwecke schwebend in ewiger Entfaltung nur die Fülle seines eignen seligen Wesens entwickelt. Darum ist die Pein des Sollens und der Zwecke von dem Schönen genommen, und wenn es uns einerseits durch sein Spiel an die Handlungen erinnert, in denen unsere kämpfende Tugend sich bewähren kann, so ist es anderseits dieses bestehende Gute, das aus der Welt nie verschwindet, wie tief auch ihre innern Gegensätze seiner allgegenwärtigen Erscheinung widerstreben mögen.

II.

Der Flüchtigkeit wechselnder Stimmungen, der Unbeständigkeit vorübergehender Ereignisse, die das einzelne Gemüth zufällig bewegen, haben wir das Schöne bis jetzt entreissen können; allein das Bedürfniss, das uns auf diese Weise das Schöne vom Angenehmen trennen hiess, treibt uns noch weiter, auch hierin keine Befriedigung zu finden. Muss alle Seligkeit und aller Genuss und Werth des Schönen in den geniessenden Geist gelegt werden, was bleibt dem schönen Gegenstande? Nur die Möglichkeit, in einem ihm selbst zufälligen Zusammenstoss mit dem Geiste die unschuldige Veranlassung zu dem Ablauf einer Gefühlsreihe zu werden. Nicht der Gegenstand mehr wird schön sein in dem Sinne, dass die Innigkeit des Werths, die wir bei diesem Namen empfinden, ihm selbst zukäme; sondern Eigenschaften und Verhältnisse von Eigenschaften, an sich sowohl als vor dem blos erkennenden Verstande völlig gleichgiltig, bilden sein Wesen, und erst wenn ein äusserliches Schicksal dieses Gleichgiltige in Berührung bringt mit dem lebendigen Geiste, mag dieser so angeregt, die eigene Wärme seines Gefühls täuschend auch über das kalte Licht der anregenden Gestalt verbreiten. Zweierlei ist es, was hier uns beleidigt, beides mit ungleichem Rechte. Zuerst nämlich ist es eine häufig wiederkehrende Erscheinung, dass der Gedanke einer geringern Würde sich mit alle dem verknüpft, was sein Dasein nur im Geiste hat; fast rechnen wir es nicht mehr zu dem Thatbestande des Gegebenen mit. Allein wenn wir auch unvermögend sind, unsern Vorstellungen dieselbe Festigkeit und Unabhängigkeit des Daseins zu geben, die den Dingen zukommt, so fällt doch das Gedachte damit nicht ausserhalb des Weltalls, weil der Ort seines Daseins das Bewusstsein ist, das sich aus andern Gründen freilich der Welt, in der es mitbefasst ist, gegenüberzustellen pflegt. Wünschen wir daher unserer Vorstellung der

Schönheit Giltigkeit, so ist es nicht nöthig, sie dadurch erzwingen zu wollen, dass wir sie als eine anhaftende Eigenschaft wirklicher Dinge betrachten, sondern das Bedürfniss, dessen Befriedigung wir mit Recht in jenem Wunsche verlangen, ist das einer Ablösung des Schönen von den zufälligen Ereignissen unserer einzelnen Wirklichkeit und seiner Zurückführung auf ein im Laufe der Dinge an und für sich werthvolles Verhältniss. Wird der das Schöne geniessende Geist innerlich zum Genusse selbst durch ein allgemeines Schicksal der Geister gelenkt, das diese Erscheinung einer uneigennützig seligen Lust in ihm hervorhebt, so ist diese Giltigkeit der Schönheit von nicht minderem Werth, als wäre sie in einer wirklichen Beschaffenheit der äussern Welt zu suchen. Ansichten solcher Art, die den Werth alles Innerlichen verkennen, beruhen auf jener abgöttischen Verehrung, die so Viele dem an sich werthlosen Begriffe der Wahrheit zollen, anstatt dem Inhalte der Wahrheit; und die deshalb auch im Stande ist, eine letzte allem zu Grund liegende Wahrheit zu denken, deren Aussage jeder Würde und Bedeutung entbehrt, ihrer Thatsächlichkeit und Unveränderlichkeit allein sich freuend. Von so verworrenen Anfängen an kann man die dann fast von selbst sich verstehende Voraussetzung machen, dass alles Erkennen dazu bestimmt sei, der Wahrheit oder dem Wesen der Dinge nachzujagen; ein Satz, der richtig ist, so lange Wahrheit und Wesen jenen selbst schon werthvollen Kern der Wirklichkeit bezeichnen, aus dem alles Gefüge der Welt allein begriffen werden kann, der aber widersinnig wird, indem er befiehlt, dasjenige, was da denke, solle sein Ziel darin sehn, ein Spiegel zu sein für dasjenige, was nicht denkt. So werden denn zwei verschiedene Ansichten unsere Beurtheilungen überhaupt beherrschen; die eine, die den Werth aller Gedanken nicht in ihrem Inhalte, sondern in der Gewissheit richtiger Nachahmung eines andern sucht, die zweite, die unbekümmert darum, ob ihre Begriffe ausser dem lebendi-

gen Dasein im Geiste noch des todten Vorhandenseins der Wirklichkeit geniessen, sich ihres Inhaltes und ihres Sinnes erfreut, wie sie in eine für die lebendige Erkenntniss aller Geister bedeutungsvolle Reihe eintreten. So mag der Naturforscher immerhin uns das Dasein der Farben aus der äussern Wirklichkeit hinwegstreiten und sie in das empfindende Auge allein versetzen: unsere Sinnlichkeit wird sich ihrer Täuschung nicht schämen; aus den Wellenbewegungen des äussern Lichts bringt sie allerdings mit neuem Anfange die Pracht der Farben hervor, aber überzeugt, in ihrem Spiel und Einklang ein Höheres erreicht zu haben, als die farblosen Bewegungen, die ausser uns den unermesslichen Raum durchkreuzen. Und so, möchten die Verhältnisse des Gegenstands noch so gleichgiltig, noch so unähnlich dem Eindrucke sein, den sie auf uns machen, so wird doch die genossene Schönheit auch als blosses Ereigniss im Geiste, ihre eigenthümliche Wahrheit und Berechtigung in sich tragen.

Mit anderem und besserem Rechte drängt sich uns der zweite Zweifel auf. Ist nicht unsere Lust an der Schönheit und unsere Vorstellung über sie von der Art, dass die Gesammtheit unserer Weltansicht in unheilbare Verwirrung geriethe, wenn wir sie nur als ein Ereigniss in uns, nicht als in den Dingen ihrem Wesen nach vorherbestimmt ansehn dürften? Können wir die Seligkeit des Genusses der übrigen Welt entziehn, und welches eigenthümliche an sich werthvolle Ziel sollte wohl das Seiende verfolgen, wenn es gegen alle Schönheit gleichgiltig, diese nur vorübergehend in einem zufälligen Zusammenstoss mit dem empfindenden Geiste, selbst dann noch scheinbar, erlangte? Gewiss, hängen wir dem Gedanken der Schönheit nach, so meinen wir in ihr das zu fassen, was als eigentlich belebender Kern alles Seiende durchdringt, und nicht nur sie selbst würde in ihrem Werthe leiden, wenn sie diese Allgegenwärtigkeit nicht besässe, sondern auch die Welt der Dinge widerstreitet unserm Gefühle, die aller innern regsamen Schönheit ledig wäre.

Auch hier zeigt sich eine schon früher bemerkte, und später noch weiter zu betrachtende Erscheinung. Für uns hat nur das nachhaltigen wahren Werth, worein wir uns zu versetzen, dessen Dasein wir mitfühlend nachzugeniessen im Stande sind. So sehr ist unser Begriff von Schönheit auf ein ahnendes und liebendes Mitgefühl fremder Entwicklung bezogen, dass uns eine Welt widersinnig erscheint, die selbst trocken und bedeutungslos nur den künstlichen Vorkehrungen hinter den Wänden der Bühne zu vergleichen wäre, durch die wir uns, wenn wir sie sorgsam verhüllen, eine flüchtige, gern geglaubte Täuschung schaffen. Und doch würde eine solche Ansicht noch dem Seienden mehr zugestehn als jene, die ohne alle weitere Ableitung Urtheile der Billigung und Missbilligung auf Verhältnisse fallen lassen, in deren Thatbestand keine Erkenntniss einen Anspruch auf solche Beurtheilung nachweisen kann. Wir würden wenigstens den Dingen nicht erst durch einen ihrer Natur unwesentlichen Zufall der Berührung mit dem Geiste einen Anflug der Schönheit zuschreiben, sondern von Anfang an wäre ihre Gestalt und Einrichtung dazu geschaffen, wenigstens als Mittel zu einem Erfolge zu dienen, dessen Seligkeit sie mitzuempfinden nicht vermöchten. Allein eine solche Zusammenschliessung der Dinge mit der Schönheit gewährt kaum eine halbe Befriedigung; denn immer würde ein fremder Geist und seine Gedanken über diesen leblosen Mitteln schweben, und was sie leisteten, würde nicht ihrer Natur freiwillig entquellen, noch jene liebevolle Theilnahme des Gemüths auf sich ziehn, die so gern auf dem Gegenstande des schönen Gefühls verweilt.

Wir verlangen vielmehr ein Doppeltes. Nicht allein, dass die Kräfte, die dem Gegenstande die schönen Verhältnisse geben, als seine eignen, ihm Dasein, Wesen und Entwickelung bestimmenden Thätigkeiten gelten, sondern auch, dass die Schönheit, die in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Dinge ebenso mannigfach erscheint, doch als Eine, sie

alle belebende betrachtet werde; so dass nicht zersplitterte Uebereinstimmungen zwischen den Dingen und uns eben so einzelne Schönheiten ergeben, wie etwa die Nützlichkeit der Gegenstände jeder Vereinigung in einen gemeinsamen Begriff widersteht, da sie eben nur auf zufällige, vereinzelte Beziehungen begründet ist.

Solche Bedürfnisse geben den Schein, als wären sie am besten und leichtesten durch den dunklen Begriff eines Ewigen und Unbedingten zu befriedigen, das in sich für die Erkenntniss der Merkmale eines über Gedanken und Wirklichkeit gleichmässig übergreifenden Daseins, der durch die mannigfaltigsten Erscheinungen nicht gebrochenen Einheit in sich, und zugleich für das werthsetzende Gefühl die Bezeichnung der höchsten Würde zu vereinigen scheint. So erschiene die Schönheit als einer der Züge, durch die sich dies Unbedingte, ohne überall sich selbst zu verlieren, doch in unendlich mannigfaltiger Gestaltung ausspricht, und Nichts würde diesem Gedanken weiter fehlen als die Begründung seiner möglichen Giltigkeit und die Hinwegräumung der Schwierigkeiten, die die Erkenntniss einem solchergestalt gefassten Begriffe entgegensetzt. Es ist jedoch nicht nöthig, alle diese Schwierigkeiten hier zu berühren, denn es zeigt sich sogleich, dass jenes Unbedingte, auf die Schönheit bezogen, weder als ein unendliches Seiende in Gestalt eines Stoffes, noch als eine anhaftende Eigenschaft, ja selbst nicht einmal als eine belebende und wirkende Kraft zu fassen sein würde. Das Schöne zeigt sich überall nicht als Geschehen selbst, sondern als die Gestalt eines Geschehens, sei es nun, dass das Ereigniss selbst noch in seinem Werden vor uns tritt, oder dass zum Gleichgewicht und zur Ruhe gekommne Verhältnisse in unserer Auffassung sich wieder in eine bewegte Zeitreihe auflösen oder uns veranlassen, den Geschichten nachzudenken, deren Ablauf auf dem ruhigen Spiegel der Erscheinung seine Spuren zurückgelassen hat. Diese Betrachtung mildert die Schwierigkeiten un-

serer Aufgabe. Jenes eine Urbild des Schönen, jene Schönheit selbst, die ewig sich gleich, doch in der Mannigfaltigkeit der schönen Gegenstände unendlich verschieden ist, wird weder selbst ein Gegenstand, noch eine Eigenschaft, noch eine Kraft sein, sondern ein Ereigniss oder Schicksal, das dem Verschiednen auf höchst verschiedne Weise zustossen kann, ohne doch in dem, was seine eigenthümliche Natur ausmacht, in seinem Sinne und in der Bedeutung, die ihm in der Reihe der Ereignisse zukommt, je verändert zu werden. So wie die verschiedensten Stoffe der Natur, ohne Widerspruch gegen ihr eigenthümliches Wesen, gemeinschaftlich denselben Gesetzen der Bewegung unterworfen sind, so wird auch dieselbe Eine Schönheit sich über die unbegrenzte Verschiedenheit der durch keine Gleichheit der Merkmale oder der Verhältnisse zusammengehaltenen Dinge erstrecken können, ohne als Schicksal gefasst, die Widersprüche in sich zu hegen, die jeder andern Fassung unvermeidlich anhaften. Soll daher das Wesen der Schönheit der Erkenntniss näher gerückt werden, so muss man bedenken, dass ihr Wesen in ihrer Bedeutung beruht. Darum wird es von ihr keinen Begriff geben, der durch Merkmale und deren Verknüpfungen ein unfehlbares Gesetz ihrer Verzeichnung darböte, denn Merkmale sind gleichgiltig für sie; es wird von ihr keine Vorstellung geben, welche sie als eine unveränderliche Beschaffenheit eben so festhielte, wie andere Vorstellungen etwa der sinnlichen Farben unwandelbar feststehn, denn jeder Hintergrund an dem sie erscheint, ist ihr gleichgiltig; sie wird selbst in der Anschauung eines Verhältnisses nicht gefunden werden, denn aller berechenbaren Verhältnisse spottet sie. Sie kann nur als Gedanke gefasst werden; mit diesem Namen bezeichnet die deutsche Sprache besser als mit dem fremdher entlehnten Namen der Idee einen Inhalt, dessen einziger zusammenhaltender Kern in dem Sinne, der Bedeutung oder dem Werthe besteht, der in unendlich verschiedenen durch keine

Gleichheit des äussern Ansehns oder der Entstehung zusammengehaltenen Erscheinungen, in ihnen allen wesentlich gleich bleibend, sich ausdrücken mag; einen Inhalt ferner, der nicht ein ruhendes Dasein, aber auch nicht eine Beziehung mit einem unveränderlichen Thatbestande, sondern ein Schicksal ist oder ein Ereigniss, das um seines eignen Wesens willen werthvoll, seine Bedeutung nicht von dem erhält, dem es zustösst. Den Gedanken Gottes vermögen wir von dem Begriff Gottes zu trennen, in dem ersten den Sinn, den Werth und die Bedeutung der Beweggründe zusammenfassend, die diesen Aufschwung unsers Gemüths zu dem Höchsten veranlassen, und es selbst in seiner durchdringenden Gegenwart und dem Werth seiner Bedeutung erfassend, mit dem letzten aber diesen Gehalt durch Mittel der Erkenntniss so stützend, dass die Art seiner Wirklichkeit und das feststehende Ganze unveränderlicher Eigenschaften daraus hervorgeht.

Das Bedürfniss, der Schönheit eine Wirklichkeit zu sichern, grösser als diejenige, die sie als eine Erscheinung in dem einzelnen Geiste geniesst, hat uns auf diese Betrachtungen geführt. Wir können nicht ein Schönes an sich oder die Schönheit selbst in Gestalt eines Gegebenen ausser uns suchen, sondern dieses Eine, das in unendlicher Mannigfaltigkeit nie sich selbst verliert, konnte nur der Sinn eines Geschehens, ein Gedanke sein. Zu diesem inhaltlosen Umriss, der nur fremdartige Voraussetzungen abwehren kann, haben wir jetzt den eigenthümlichen Gehalt hinzuzusuchen. Kein gleichgiltiges Ereigniss kann der Schönheit zu Grunde liegen, sondern ein solches, dessen Gedanke selbst sich an einer bedeutungsvollen Stelle unter jenen Urbildern alles Geschehens vorfindet, die das Letzte und Höchste unserer gesammten Erkenntniss bilden. Können wir zeigen, wie die schönen Gestalten und die schönen Begebenheiten dazu berufen sind, einen jener Zwecke zu erfüllen, die der ganzen Welt gestellt sind, und ist so das Schöne noch in anderer

als der früher betrachteten Weise mit dem Guten zusammenzuschliessen, so hat es in dieser seiner Bedeutung für das Ganze der Welt jene übergreifende Giltigkeit und Wirklichkeit, die ihm ein abgesondertes äusseres Dasein noch nicht verschafft hätte.

III.

Betrachtungen über das Schöne bedürfen in einer Zeit, die wie die unsrige, genährt von den Anschauungen des Alterthums und durch eine eigne grosse Kunstentwicklung gehoben, von der Bedeutung der Schönheit auch wissenschaftlich durchdrungen ist, einer doppelten Nachsicht. Sie vermögen einestheils nirgend ein Land aufzuschliessen, dessen Schätze noch ungeahnt wären, sondern müssen sich begnügen, auf einem aus andern Gründen liebgewordenen Wege zu einer Aussicht auf den Gegenstand zu führen, die dann doch immer nur dem schon Sehenden geöffnet sein wird. Denn dies ist das Zweite, was jede wissenschaftliche Betrachtung über das Schöne bitten muss; dass man ihre Aufgaben nicht mit denen der Kunst selbst verwechsle. Jede Begriffsbestimmung der Schönheit wird ihren Zweck erfüllt haben, wenn sie von mancherlei Seiten her jenem Standorte zustrebt und zuführt, von dem aus sich die Bedeutung der Schönheit überblicken lässt. Aber die Innigkeit und der Werth der Schönheit wird in solchen Begriffen, da er selbst über alle Begriffe hinausgeht, ebensowenig enthalten sein können, als wir anderseits im Stande sind, das was unter dem Begriffe bleibt, die sinnliche Anschauung z. B. der Farben anders als dadurch zu verdeutlichen, dass wir die Reihe der Bedingungen aufzählen, unter denen sie erscheint, und so den Andern in den Stand setzen, das sonst Unmittheilbare zu eigner Anschauung in sich wiederzuerzeugen.

Ueberlegen wir nun, wie das Seiende durch Theilnahme an einem allgemeinen Zuge weltbeherrschender Schick-

sale schön sein könne, so scheint diesem die Frage über den Zusammenhang der Dinge und den Inhalt jenes Schicksals vorauszugehn. Und hier gehen wir denn von der Ueberzeugung aus, dass jede Ansicht von einem schlechthin Seienden oder einer Mehrheit wirklicher Wesen, aus deren einmal vorhandener Natur alle Erscheinungen als Folgen zu erklären wären, unhaltbar sei und dass wir vielmehr nur demjenigen die Würde einer unbedingten Setzung und Wirklichkeit zugestehen dürfen, das die beiden Forderungen gleichzeitig erfüllt, sowohl unabhängig von uns seiend vorgefunden, als auch durch einen an sich werthvollen Gedanken als nothwendiges Mittel seiner Verwirklichung vorausgesetzt zu werden. Ueberzeugt also, dass es keine Wirklichkeit giebt, die nicht mit ausdrücklicher Rücksicht auf an und für sich werthvolle Zwecke alles Seins angeordnet wäre, sehen wir in allem Dasein und Geschehen eine Zweckvollendung; und wenn auch unser reines theilnahmloses Denken den Begriff eines von aller höhern Beziehung entblössten nur thatsächlich vorhandenen Daseins bilden kann, so verbieten uns doch Beurtheilungsgründe, die jenem Denken freilich nicht angehören, einem solchen Begriffe Giltigkeit zuzuschreiben. Jene Zweckvollendung aber hat drei Glieder; das erste ist der werthvolle Sinn des Gedankens, der seiner ihm nie ganz entgehenden Verwirklichung zustrebt; das zweite die Reihe der wirkenden Ursachen, die jenen Sinn vollziehen; das dritte das Reich allgemeiner Gesetze, die gleichgiltig für alle Gestalt bestimmter Erfolge, nur durch die bestimmte Anordnung der wirkenden Kräfte, die ihnen gehorchen, zu diesem Ziele einer sinnvollen Erscheinung hingelenkt werden. Zur Erfüllung eines Zweckes mag nun unser Denken wohl die nothwendigen Bedingungen ohne eine fremde Zuthat feststellen; wo aber der Zweck in Wirklichkeit vollzogen werden soll, wird er nicht alle Eigenschaften seiner Mittel benutzen können, sondern diese werden Seiten haben, die in die Zweckbeziehung nicht eingehen, vielmehr

dieser gleichgiltig, doch nicht abgehalten werden können, nach dem blossen Gebote der allgemeinen Gesetze in zufällige, selbst zweckwidrige Nebenwirkungen auszugehn. Dass nun die Dinge jenen allgemeinen Gesetzen gehorchen, oder dass sie mit denjenigen ihrer Eigenschaften, mit denen sie in einer Zweckbeziehung zu wirken berufen sind, sich dieser auch wirklich unterthan zeigen, dies ist Nichts, was wir ihnen besonders danken; diese Uebereinstimmung vielmehr zwischen Stoff und Gedanken ist die erste Voraussetzung, ohne welche die Welt uns widersinnig erscheinen würde. Wo dagegen jene von der Zweckbeziehung unabhängigen Eigenschaften, Kräfte und Ereignisse, die ganze Seitenverbreitung des Zufälligen, obwohl ihr keine Aufgabe gestellt ist, dennoch sich in ihrer Gestalt, ihrem Benehmen und ihrem Erfolge, dem Sinne jener höchsten Gedanken anschliesst, da finden wir überall den freien Genuss einer die Nothwendigkeit überbietenden Schönheit. In ihr ist diese vollständige Bändigung des Widerspruchs zwischen Stoff und Gedanken eingetreten, die uns andeutet, dass selbst, wo die Welt den innerlichen Zwiespalt des Seienden und des Sollenden gefahrlos ertragen könnte, doch eine innigere Versöhnung beider sich gebildet hat. Bedarf daher in der That jeder Gedanke zu seiner Verwirklichung die Vermittlung eines unabhängig von ihm Seienden, so ist es die Schönheit, die diese abhängige Schwäche verhüllt, und indem sie alle Stützen der Verwirklichung mit dem Sinne des Gedankens selbst verklärt, den letzten Erfolg als einen widerstandslos aus sich selbst quellenden Trieb der Entwicklung, eine auf sich selbst ruhende Gestalt darstellt. So wie die Baukunst nun die Gebälke, die der Aufrichtung ihres Werks nöthig sind, nicht verläugnet, sondern vielmehr andeutet, aber sie so in freien zwecklosen Gebilden sich verklären lässt, dass das Ganze den Schein quellender, lebendiger und naturwüchsiger Entwicklung annimmt, so wird jede Schönheit überhaupt nur dann uns empfindbar werden, wenn ausser

dem Einklange ihrer Verhältnisse, obwohl vielleicht nur durch einen leise nebenherschwebenden Gedanken, die Erinnerung an die Gefahr des überwundenen Zwiespaltes der unterworfenen Mittel festgehalten wird.

Unsere Ansicht des Schönen scheint sich mithin auf die Vorausanerkennung eines unbedingten Gegensatzes zwischen Sein und Gedanken zu gründen, der eben um seiner Unmittelbarkeit willen eine besondere Versöhnung nöthig macht. Und in der That sind der Betrachtung des Schönen Ansichten nicht förderlich, die entweder durch Läugnung der selbstständigen Wirklichkeit des Stoffes das eine Glied dieses Gegensatzes tilgen, oder die Versöhnung beider vergessend, sie in eine zu weite Entfernung auseinander rücken. Ist die ganze erscheinende Welt selbst nur eine Ausstrahlung des denkenden Geistes, so kann die Schönheit nur noch auf einem andern in dem Gebiete dieser allumfassenden Geistigkeit selbst eingeschlossenen Gegensatze beruhen. Man wird die schaffende Einbildungskraft des einzelnen Geistes in ihrer natürlichen endlichen Bestimmtheit an die Stelle des Seienden und einer allgemeinen geistigen Weltordnung gegenüber setzen und so, indem man in der Uebereinstimmung dieser beiden die Quelle einer schönen Lust findet, im Ganzen zu der Beziehung zurückkehren müssen, die der obigen Auffassung zu Grunde liegt. Allein eine solche Weltordnung, nur von sittlichem Gehalte, und kein ursprünglich unabhängiges Dasein sich gegenüber erblickend, hat die Unbequemlichkeit der zweiten Ansicht. Auch unser Begriff von Gott ist für die Betrachtung der Schönheit insofern nicht weit genug ausgebildet, als sich aus seiner Heiligkeit zwar eine sittliche, aber nicht die natürliche Welt vorausahnen lässt. So überwiegend sind die Eigenschaften des göttlichen Wesens nach dieser einen Seite hin dargestellt worden, dass man jeden Grund vermisst, der von ihm als dem Schöpfer grade zu diesen Gesetzen, grade zu diesen Erscheinungen und Gestalten der Natur überführt, durch deren Schönheit

und ahnungsvolle Fülle wir doch umgekehrt zu seiner Anschauung zurückgeleitet werden.

Dürfen aber nun die Voraussetzungen, die wir dieser Betrachtung des Schönen vorausschickten, für mehr gelten, als für eine zufällige Ansicht, geschickt vielleicht, die Entstehung einer schönen Lust in uns zu beleuchten; dürfen sie eine übergreifende Giltigkeit als Beziehungen des wirklichen Seienden für sich in Anspruch nehmen? Vielleicht nicht, vielleicht auch, dass dies überhaupt ihre Absicht nicht war. Sprechen wir aus, dass ein Urgegensatz zwischen dem Stoffe und dem Gedanken, der sich in ihm verwirklichen soll, stattfindet, so meinen wir nur diejenige Ueberzeugung ausgesprochen zu haben, die menschlichem Erkennen zunächst liegt, und an jenes Gefüge der Welt erinnert zu haben, das allen Blicken umfassender Erfahrung offen vorliegt. Mit überwältigender Deutlichkeit springt dieser Thatbestand im Zusammenhange der Dinge in die Augen, dass nirgends der Gedanke selbstthätig sich verwirklicht, sondern hingegeben ist dem Treiben der Ursachen und dem Glück ihrer angemessenen Vereinigung; dass jene Ursachen ferner nicht aus den höchsten Zwecken selbst ihrem Sein und Wesen nach fliessen können, obwohl ihre Verbindungs weise denselben zustreben mag; dass endlich auch die Ursachen nicht mit zweckmässig wirkenden und der Lage der Umstände sich anbequemenden Kräften, sondern allgemeinen Gesetzen gehorsam thätig sind, die keine Theilnahme für die Gestalt des Erfolges zeigen, den man ihnen abgewinnen kann. Auf diese Züge im Zusammenhange der Dinge leitet uns die Erfahrung aller Wissenschaften und des Lebens selbst; aber diese vorhandene Verflechtung anerkennen ist noch ein Anderes, als sie mit den Bedürfnissen einer abgeschlossenen Weltansicht in Verbindung bringen, oder den Wegen nachspüren, auf denen Gedanke und Stoff sich zuerst begegnet haben und in diese unauflösliche Verkettung zusammengegangen sind. Das erste allein ist, was unsre Betrachtungen

erheischen; dies vorausgesetzt, wird uns die Schönheit verständlich sein; das zweite ist eine Aufgabe höherer Art, der Lehre von den göttlichen Dingen vorzubehalten und keiner andern Entscheidung hier bedürftig als der, die eben in der Erscheinung der Schönheit selbst liegt. Unser Erkennen nämlich mag wohl Fragen der Art aufwerfen, ob denn in der That die Zwecke das Vorangehende, der Stoff und seine Beziehungen das Nachfolgende sei, woher und wie der Gedanke zum Stoffe getreten sei, und warum überhaupt dieses menschlichen Zwecken, den ohnmächtigen, zunächst entlehnte Verhältniss des Zusammenhangs auch auf die Gestalt des Weltalls übergetragen sei. Eine Verständigung über die Schöpfung der Welt ist es, die solche Fragen zu lösen hat: in unserm Zusammenhange ist es die Schönheit selbst, die darauf eine Antwort gibt, indem sie den tiefen seligen Werth solcher Verhältnisse hervorhebt, der unmöglich wäre, wo nicht Zwiespalt und in dem Zwiespalte Versöhnung gegeben wäre; der unmöglich sein würde, wo jeder Gedanke, jeder Zweck der Welt widerstandlos sich selbst vollzöge, und so alles, einer allmählig vollziehenden Geschichte ebensowohl als einer zerstreuten mannigfachen Erscheinungswelt ganz unbedürftig, in das selbstgenügsame Kreisen eines von Ewigkeit erfüllten Zweckes und Begriffes übergienge. Die Schönheit ist so ein Vorbote jener geahnten Versöhnung zwischen Beziehungsgliedern, die unserer Erkenntniss feindlich auseinanderstehen, und deren Gegensatz doch nicht aufgegeben werden kann, ohne zugleich die Quelle der Seligkeit zu vernichten, die aus seiner Einigung entspringt.

Dürfen wir nun hier bei der Aufsuchung des Wesens der Schönheit, wie billig auch der Stellung gedenken, in der der geniessende Geist zu ihr steht, so finden wir ja, dass wir nicht eine wohlerkannte Lösung aller Räthsel in ihr noch einmal dargestellt sehn, sondern dass in ihr erst

die Gewissheit einer wirklichen, aber grossentheils noch unbekannten Lösung uns erquickt.

Dass eine solche höhere und innigere Verschmelzung des Stoffes und des Gedankens in einer gemeinschaftlichen Wurzel stattfinde, dies ist eine der theuersten und unaustilgbarsten Hoffnungen des Geistes und auch sie beruht nicht auf einer Nothwendigkeit, die in dem Gange unserer reinen Erkenntniss gegeben wäre, sondern in jenen werthgebenden Gefühlen, die einer unmittelbaren Offenbarung vergleichbar, auch dann noch eine Meinung verdammen, wenn sie allen Anforderungen des reinen Denkens Genüge geleistet hat. Aber diese Hoffnung ist nicht der deutlichste Theil unserer Erkenntniss, vielmehr, wie viele Bedürfnisse des Geistes, sucht er noch seine Befriedigung, die nicht in einer blossen Versicherung solcher höhern Einheit liegen kann. Jenen deutlichsten Theil bildet vielmehr grade jener Zusammenhang der Weltordnung, den wir dem Schönen zu Grund legen, jene wenn auch nicht unbedingte, wenn auch nur scheinbare Trennung des Seienden von dem Gedanken und die Verwirklichung des Letztern durch die nach allgemeinen Gesetzen zusammenstimmenden Ursachen. Dass nun überall in dem Ganzen der Welt jene Uebereinstimmung der Zwecke mit den Erscheinungen und der Zusammenfassung der Ursachen herrsche, dies allein ist unsere beständige Voraussetzung, allein sie muss vorläufig als eine durch ihre eigne Klarheit, mit der sie aus der Gesammtheit unserer Erfahrungen hervorspringt, glaubhaft gemachte, aber ihrem Zustandekommen nach unerklärte Thatsache betrachtet werden, deren weitere Aufhellung nur einer Verständigung über die göttlichen Dinge vorzubehalten ist. Zu der Anerkennung dieser Thatsache aber hat die Geschichte der Gedanken bis jetzt in verschiedenen Gestalten hingedrängt, und die gesammte Ausbildung der Naturwissenschaften würde sie, ohne fremdartige Einwirkung längst ausser Zweifel gesetzt haben. Aber die Schwierig-

keiten, die sich erhoben, als man solche Ansichten mit jenen Bedürfnissen des Geistes nach umfassender Einheit des Höchsten vereinigen wollte, führten dahin, lieber wegen dieses Bedürfnisses den Thatbestand zu verkennen, als ihn mit demselben zu versöhnen.

Fragen von so weitgreifendem Inhalte können hier nicht ihre Erledigung finden. Sie würden genau genommen, nichts weniger umfassen, als jene Untersuchungen über Ursprung und Sinn des Bösen und Unvollkommnen in der Welt, auf die so viel geistige Kräfte bisher ohne nachhaltige Wirkung verwandt worden sind. Das allgemeine Verhängniss, das jeden werthvollen Zweck der Welt sich nur in endlichen Erscheinungen und in jener Verkettung ursächlichen Geschehens verwirklichen lässt, begründet die Möglichkeit, ja die Unausbleiblichkeit störender Nebenwirkungen und eines theilweisen Misslingens. Haben wir der Schönheit diesen Beruf zuertheilt, Stoff und Gedanken in einer unmittelbaren Versöhnung aufzuweisen, so wird doch auch sie nicht ein allgemeines, sondern ein glückliches Ereigniss in der Welt sein und die Hässlichkeit wird nicht fehlen, die uns zeigt, wie Kräfte, die nur unter einem höhern Gedanken bezwungen, ein Recht zum Dasein hatten, von diesem Zügel befreit sich in selbständigen Wucherungen ihrer Macht ergehen. Allein noch über den Nachweis dieser unausbleiblichen Wirklichkeit des Hässlichen hinaus hat man in neuerer Zeit auch in einem andern Sinne von der Nothwendigkeit der Hässlichkeit gesprochen, als läge es in dem Begriffe der Schönheit, in dieses ihr Gegentheil umzuschlagen. Ich weiss nicht, in wiefern diese Ansichten mit dem eben Erwähnten übereinstimmen, in wieweit sie noch einen andern Gedanken einschliessen mögen. Schwerlich meinen sie jedoch die Nothwendigkeit des Daseins hässlicher Gegenstände zu erweisen, sondern durch einen jener Scheine, die sich so oft zeigen, wenn man Begriffe ablöst von dem, das ihr Träger ist, hat sich die Täuschung einer innern Verwandtschaft

und eines gegenseitigen Zusammengehörens zweier Begriffe gebildet, die nur durch das eigenthümliche Wesen ihrer Träger zu einander in Beziehung stehn. Da wir nicht von einer Geschichte der Begriffe, werde sie selbst, wie sich versteht, in dem widersprechenden Sinne einer zeitlosen Geschichte gewonnen, sprechen können, so müssen wir das geheimnissvolle Licht, das solche Ansichten auf dies Verhältniss fallen lassen, durch eine andere weniger tief eingehende Betrachtung zu ersetzen suchen. Hässlichkeit kann keine Aufgabe des Weltinhaltes sein, eben so wenig jene Selbständigkeit der Mittel den Zwecken gegenüber, aus der sie hervorging. Aber dies Widerspenstige kann eine nothwendige Vorbedingung des Höheren sein. Wir finden die Schönheit in solchen Uebereinstimmungen, die uns als glücklicher Zufall erscheinen. Wäre sie allgemein, so würde sie den Gegensatz gänzlich verdecken, in dessen Versöhnung sie besteht. Allein eine so harmlose, durchaus von keinem Widerspruch wissende Schönheit mag zwar in unbefangner, unschuldiger Anmuth entzücken, aber nur, weil unser Bewusstsein die Erinnerung an überwundene Gefahren und die Bitterkeit des Kampfs mit ihr zusammenhält. Alles Lebendige aber besteht weder in der Unwissenheit des Aeussern, noch in der theilnahmlosen Stumpfheit, die ein todter Stoff, seines ewigen Beharrens in jeder Gestalt immer gewiss, den äussern Einflüssen entgegensetzt, sondern in der thätigen Abwehr und der siegenden Festhaltung seiner Entwicklungen mitten im Kampfe. So soll auch das Schöne die Wunde aufzeigen, die es heilt, und durch Ueberwindung einer innern Anlage zur Hässlichkeit sich selbst den Glanz der Erhabenheit geben, der der unbefangenen kampflosen Schönheit nicht zusteht.

Hierdurch wird die Hässlichkeit nicht zu einem Verneinten, zu einem blossen Mangel herabgedrückt. Im Gegentheile bietet auch nach unserer Ansicht das Hässliche viel leichter als das Schöne sich zu einer solchen inneren

Zusammenfassung seines Wesens dar, durch die es als eine geschlossene, und in sich zusammengehörige Macht und Thätigkeit erscheint.

Denn die Schönheit, nur in dem Sinne eines Schicksals bestehend, das an Verschiedenem in durchaus ungleichartiger Weise sich vollzieht, wird schwer in eine anschauliche Einheit der Vorstellung zusammenschmelzen; die blind wirkenden Kräfte der Natur aber, oder die eigensüchtigen Regungen der Seele, aus deren selbständigem Treiben die Hässlichkeit entspringt, lassen so leicht sich in die Anschauung einer strebenden auf Zerstörung und zerstörende Schöpfungen sinnenden Gesammtmacht vereinigen, dass wir nicht wunderbar finden, wenn die Zeichnung dieses widerspenstigen Reiches oft gelungener sich zeigt als die des Guten, und wenn selbst wissenschaftliche Ansichten mit Vorliebe dem Hässlichen mehr Bedeutung zugestehn, als ihm zukommt. Ist nun die Erhabenheit die Ueberwindung einer innern Gefahr der Hässlichkeit, so wird doch die erhabene Erscheinung nicht selbst, sondern nur der geniessende Geist, der seine Erinnerungen und seine eignen Voraussetzungen mit ihr, der gegebenen, zusammenhält, die Beziehung der Gegensätze und ihre Versöhnung vollziehen. Noch mehr als das Schöne, wird daher das Erhabene nur in dem Geiste als Stimmung auftreten, obwohl nicht überall dies Gefühl der Erhabenheit bloss in dem Rückstoss bestehen wird, den das Bewusstsein sittlicher unbedingter Befreiung von aller Gefahr eines bedrohenden Missverhältnisses hervorbringt.

Auch dies jedoch bedarf, wie aller Inhalt des Schönen, noch einer weitern Betrachtung. Bisher haben wir den Beruf ins Auge gefasst, den die Schönheit als einen der ewigen Gedanken der Weltordnung erfüllen soll. Aber diese Bestimmung ist so in den einfachen Rahmen eines Begriffs gespannt, während ihre Verwirklichung grade in der überquellenden Seligkeit ihren Werth hat, durch die sie mehr ist, als Begriff. Grade weil die Schönheit nicht eine Er-

scheinung, sondern der Sinn eines allgemeinen Ereignisses ist, wird der ganze Reichthum ihrer Tiefe erst dann erschöpft, wenn wir die unendliche Mannigfaltigkeit ihrer Aeusserungsweisen betrachten. So wie jeder äussere Umstand, der eine Seele zur Entwicklung einer Thätigkeit zwingt, diese Seele nicht ändert, aber doch sie durch die Wirklichkeit und die Erinnerung an eine That bereichert, deren Möglichkeit in ihrem Innern lag, so besteht auch das Schöne der Schönheit, wenn wir so sagen dürfen, nicht sowohl in dem einfachen Begriffe ihrer Bestimmung, als in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Bewährung, die der Lauf der Erscheinungen hervorlockt.

IV.

Lassen wir nun diesen Beruf der Schönheit gelten, eine Versöhnung zwischen dem eigensinnigen Stoffe und dem herrschenden Gedanken darzustellen, so zeigt sich auch, dass in einer weiten, allmählich aufsteigenden Reihe von Gestalten diese Bestimmung in sehr verschiedner Stärke und Vollendung erfüllt werden mag. Wir meinen wohl gewöhnlich, wenn wir vom Schönen sprechen, es mit durchaus reinlich abgeschnittenen Grenzen als etwas einzig in sich Zusammengehöriges zu bezeichnen; allein bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass es vielmehr den höchsten Gipfel einer Reihe bildet, die sich nach verschiednen Seiten in das angrenzende Gebiet des blos Angenehmen und des Guten verliert. In der That, indem wir, die Schönheit als eine der Aufgaben der wirklichen Welt ansehend, die Gestalten der Wirklichkeit, in denen sie sich zeigen kann, überblicken, finden wir bereits vor aller Zusammensetzung der Eindrücke die einfachen sinnlichen Empfindungen der Farben und der Klänge auf diesem zweifelhaften Gebiete. Dass beide selbst den Bedingungen des leiblichen Lebens bald günstig

sich anschmiegen, bald entgegenstehn, ist gewiss; dennoch mag der Eindruck, den eine reine, lichtvolle, gesättigte Farbe ohne bestimmten räumlichen Umriss auf uns hervorbringt, mit Recht für mehr gelten, als ein bloss Angenehmes. Indessen scheint in diesen Fällen allen die Wirkung, die vielleicht die reine Bläue des Himmels auf unser Gemüth macht, weniger in dem zu liegen, was der Gegenstand ist, als in dem, woran er erinnert; ja selbst in den Gesängen der Vögel wird uns mehr der Ausdruck strebender Lebendigkeit gewinnen, als die eigne Schönheit der grossentheils so reizlosen Klänge selbst. Gewiss liegt nun schon in dieser Pracht der Sinnlichkeit die erste Ueberwindung des todten Stoffes durch das Reich des Gedankens im weitesten Sinne, allein diese Empfindungen, nur das einfachste Mittel darbietend, durch welches jener Stoff dem geistigen Leben unterworfen werden mag, bleiben zu sehr mit ihm selbst verschmolzen, als dass sie, die zu versöhnenden Gegensätze deutlich zeigend, das Gefühl unzweifelhafter Schönheit erwecken könnten.

Dreierlei aber giebt es in aller Wirklichkeit, worauf unsere Betrachtung achten muss. Zuerst jene allgemeinen Anschauungen des Raumes, der Zeit und der Bewegung, in die alles wahrnehmbare Geschehn der Erscheinungen eingeschlossen ist. Sie stehn als ein verfeinerter Stoff den wahrhaft werthvollen Gedanken der Welt gegenüber, und so weit sie durch die Verbindungsweise ihrer Theile die Beziehungen jener Gedanken abzubilden wissen, werden sie auch der Schönheit und zwar jener freien Schönheit fähig sein, die ohne einem bestimmten Zwecke genügen zu müssen, sich des wechselreichen Spieles ihrer Angemessenheit zum Ausdruck jedes höheren Gedankens freut. Aber die Natur hat nicht nur diesen allen Erscheinungen gemeinsamen Boden; sie lässt auf ihm vielmehr die bestimmten, durch innere Verwandtschaften geheimnissvoll bezogenen Gestalten der einzelnen Gattungen auftreten; und so wer-

den ihre Erzeugnisse zugleich jener freien Schönheit huldigen, die in allseitigen Andeutungen spielt, zugleich aber der Stelle angemessen sein müssen, die ihr wesentlicher Begriff in der Entwicklungsreihe alles Seienden einnimmt. So bildet sich die anhängende Schönheit, um einen einfachen Ausdruck Kants zu benutzen. Aber ebenso wenig wird endlich die Welt aus der geschichtslosen Aufhäufung dieser Gattungen bestehn, sondern der eigentliche Kern ihres Werthes wird sich in der Gesammtheit der Ereignisse finden, die zwischen ihnen unerschöpflich geschehn; und an ihnen wird die Schönheit eine dritte Veranlassung zur Entfaltung haben. In diesen verschiedenen Trägern der Schönheit lassen sich leicht auch die Beziehungen, die sie zu einzelnen Arten derselben, ja selbst zu verschiedenen Arten der Kunstschöpfung haben, voraus erblicken.

In der freien Schönheit, zu denen er freilich auch die Gestalten der Blumen rechnete, sah Kant die eigentliche, von keinem Einflusse der verständigen Urtheilskraft getrübte Schönheit. Wir haben oben ihren Begriff enger beschränkt, und zählen zu ihr nur räumliche Gestalten und zeitliche Verbindungsweisen, die noch durch keinen Begriff einer Gattung zu einem bestimmten Gliede der beabsichtigten Entwicklungsreihe des Seienden zusammengefasst, nur die unendliche Fähigkeit jener Anschauungen, dem Ausdruck der höchsten Gedanken zu dienen, darstellen. Sehen wir zu irgend einer weitgreifenden Unternehmung der Menschen noch gestaltlose Mittel zusammengebracht, noch in keine Ordnung verbunden, die uns den nächsten wirklichen Gebrauch veranschaulichte, so erfreut sich doch unsere Einbildungskraft vorgreifend an dem fliegenden Ueberblick möglicher Ergebnisse, die diese Mittel ahnen lassen, und ohne noch Ziel und Zweck deutlich zu sehen, fühlen wir uns doch in einer Welt, in der überhaupt Mittel einem Zwecke sich ahnungsvoll zudrängen. So wie vor dem Beginnen eines Lieds einzelne versuchende Griffe uns zuerst von der Gegenwart

eines Reiches der Klänge überzeugen, die geordnet schlummernd einer Unermesslichkeit reichen Ausdrucks entgegenharren, so wird auch die freie Schönheit in den Spielen räumlicher Gestalt und zeitlicher Verknüpfungen uns durch diese allgemeine Versicherung von der Versöhnung zwischen Grundlagen und Zwecken erquicken.

An räumlichen Zeichnungen mag uns deshalb zwar auch dies ergreifen, dass sie in ihrer eigenthümlichen Gestalt als bildliche Darstellungen von Beziehungen sich zeigen, ohne die auch ein höherer Gedanke keine Erscheinung gewinnen könnte, und sie werden dadurch hauptsächlich sich zu einfachen Bildern des Unsinnlichen verwenden lassen; allein diese Bedeutung beruht zu sehr auf den Erinnerungen und dem zufälligen Gedankengange des Gemüths, als dass sie näher mit der gezeichneten Gestalt selbst zusammenfiele. Im Ganzen wird daher die freie Schönheit nicht die Herrschaft eines bestimmten Gesetzes über den Stoff darstellen, sondern vielmehr durch Ebenmass überhaupt nur die Herrschaft des Gesetzes im Allgemeinen.

Der Eindruck, den alles Ebenmässig-begrenzte im Gegensatz hässlicher Verwirrung der Umrisse macht, bedeutet uns überhaupt nur die Thatsache, dass der unentschiedne, nirgend von selbst sich abschliessende Stoff durch die höhere Gewalt des Gedankens in zusammenhaltende, scharfkantige Begrenzungen gegossen ist, und nur so weit, als das Regelmässige nicht bloss im Begriff zu erfassen ist, sondern sich auch dem Anblick als entsprechendes Ebenmässiges zeigt, wird es überhaupt die Lust des Schönen erwecken. Dann aber um so mehr, je vielfacher die Theile sind, über die sich beherrschend dieselbe Gestalt ebenmässiger Verbindung erstreckt, und so wie die Schönheit eines einfachen scharfgezeichneten Vielecks durch die einer Gruppe sich verschlingender Vielecke überboten wird, so steigert und befestigt auch die Baukunst und die Kunst der Klänge den

einmal gewonnenen Eindruck durch die immer reicher, immer tiefer in sich gegliederte, in sich selbst unendlich theilbare Wiederholung desselben Satzes oder des Schmuckwerks, das zuerst einzelne Theile des Gebäudes verziert, dann zur belebenden Seele des Ganzen wird. Indess wie alle Schönheit einen überwundenen innern Gegensatz verlangt, so wird auch jedes ungestörte einfache Ebenmass zu sehr die unbedingte Herrschaft allgemeiner Gesetze, nicht jene zuvorkommende Einfügung eines selbständigen Stoffes verrathen. Ohne daher in die Verwirrung der Gesetzlosigkeit zurückzufallen, zeigen doch die lebenden Gestalten nicht mehr jenes Ebenmass des Gesetzes, sondern das des Sinnes. Verschiedenwerthig werden die äussern Umrisse, und anstatt gleichlaufender Begrenzungen treten jene entgegengesetzten von rechts und links zusammenstrebenden oder auseinanderweichenden Beugungen ein, die mit aller Gleichheit der Gestalt doch den entschiedensten Gegensatz der Richtungen verbinden. Auch nicht nach allen Seiten hin beherrscht dasselbe Gesetz die Ausdehnung, sondern verschiedene Regeln, von dem hineinspielenden Sinne der Erscheinung abhängig, haben sich vereinigt, um in scheinbarer Unregelmässigkeit dennoch ein leicht wieder hervortretendes, doch nicht allseitiges Ebenmass zu begründen. So zeigt sich die freie Schönheit lebendiger Wesen; auch die Kunst hat ihr nachgeahmt; und wenn sie in früheren Zeiten einfach gleichlaufende Begrenzungen ihren Gebäuden gab, so hat sie später in Grundriss, Seitenansicht und Höhe dieses Ebenmass zerstört, um es aus einer Anordnung wieder zu gewinnen, welche die einzelnen Theile des Gebäudes aus einer gemeinsamen Mitte nach aussen streben liess, jeden in Richtung und Grösse seinem eignen Sinne gemäss, die hohen Bedachungen über der lebendigen Mitte, dem Herzen des Gebäudes, die Thürme, nach oben aufrichtend, ausser der Mitte, wie das Haupt des lebendigen Leibes,

nicht für das Leben des Ganzen, sondern für eine hinausdeutende Beziehung auf ein jenseitiges Ziel bestimmt.

Für die Deutung dieses, so wie alles andern Ebenmasses sind die Erscheinungen zeitlicher Bewegung nothwendig, und in ihnen hat Natur und Kunst eines der höchsten Mittel, freie Schönheit zu entfalten. Wie die Erfüllung jedes Zweckes, wie jedes Geschehen nur möglich ist durch den ewigen leisen Fluss der Zeit, indem jeder verschwindende Augenblick der Gegenwart einen Theil der unendlichen Zukunft verwirklicht und dem Reiche der Vergangenheit zuweist, so liegt in allem Entstehen und Vergehen überhaupt diese allseitige Hindeutung auf den Gang der Welt und aller Seligkeit und Schmerzen, die er in sich schliesst. Räumliche Bahnen mit dem zeitlichen Wechsel verbindend lässt die Natur die himmlischen Körper allen Zauber eines aufwachenden und allmählich schwindenden Glanzes, eines ewigen Suchens und Findens über die irdische Welt ausstrahlen, und hüllt diese in die Pracht ineinanderklingender Farben, oder lässt in grösseren Zwischenräumen, nur der Erinnerung bemerkbar, mit ihren Jahreszeiten auch das Blühen und Keimen der Gewächse kommen und gehen. Und hierin hat die Kunst nicht durch die Unmöglichkeit der Sache, sondern durch ihre Unausführbarkeit gezwungen, ihr nicht folgen können. Kaum dass der Tanz einen schwachen Versuch enthält, die ahnungsvollen Reize der verschlungenen Bewegungen darzustellen; mit Farben aber bedeutungsvoll zu spielen, wie mit den Klängen, müsste doch selbst unserer Kunst möglich sein, wenn sie im Feuerwerk nicht Farben, haftend an einem gleichgiltigen Stoff und ebenso fremder räumlicher Form, sondern farbige Lichter, gestaltlos aus dem Dunkel anschwellend und wieder verklingend, in allen jenen Verhältnissen sich suchenden Eniklangs darstellte, die Farben wie Tönen zukommen, und wenn sie dies Spiel, was der Musik unmöglich ist, durch eben so sinnige räumliche Bahnen des Kommens und Gehens ver-

stärkte. Töne sind der Natur keine Mittel zur Entfaltung freier Schönheit; aber in ihrer reichen Gesammterscheinung langen die Stimmen des säuselnden Laubes zur Erweckung der Gefühle hin. Dagegen bemächtigt sich der Töne die Kunst, und in ihren Verwandschaften, ihrem Aufsteigen und Niedersinken und allen jenen eilenden oder zögernden Uebergängen und zauberischen Aehnlichkeiten wiederholt auftauchender Verknüpfungen weiss die Musik die freie Schönheit des geistigen Lebens zur Erscheinung zu bringen. Manches werthvolle Ereigniss des innern Lebens wird gewiss nur begriffen werden können, wo der Mensch nicht seiner selbst allein, sondern auch seiner bestimmten Stellung zu allem Aeussern mitgedenkt. Allein eben so sehr, wie die scharfe Zeichnung unserer eignen Gattung und die bestimmten Umrisse unserer Lebensverhältnisse uns eigenthümliche Genüsse schaffen, ebenso hindern sie uns, mitzugeniessen, was in fremdartigen Kreisen des Lebens sich gestalten mag. Wir wissen nicht wie Fischen ist so wohlig auf dem Grund, und die eigene Färbung, die andern Geschöpfen in ihrer bestimmten leiblichen Einrichtung den Gesichtskreis ihres Dichtens und Trachtens umzieht, ist uns undurchdringlich. Diesen Bann weiss die Musik zu lösen. Unfähig, wie sie ist, durch ihre allgemeinen Mittel ein bestimmtes Ereigniss in bestimmter Umgebung zu malen, befreit sie uns anderseits von der Beschränktheit des Lebens, das durch Gattungsbegriffe unwiderruflich begrenzt ist, und in freier Schönheit lehrt sie uns die Seligkeit und den Schmerz kennen, wie beide als ein allgemeiner dahinschmelzender Geist alle Gebiete des Daseins durchwehn, und statt uns an die scharfkantig begrenzte Welt des Menschen zu binden, führt sie uns vielmehr unendlich wechselnd in das Leben alles Lebendigen, ja selbst in die dumpfen Bebungen des Bewusstlosen mitfühlend ein. Die Natur schafft jedoch nicht nur diese freien, sondern in dem Gebiete des Lebens auch anhängende Schönheiten, wenn gleich das Urbild der letztern

nicht überall selbstständig durch einen Begriff der Erkenntniss zu fassen ist. Nicht dies allein war ihre Aufgabe, dass Leben, diese thatsächliche Versöhnung des herrschenden Gedankens mit dem widerstehenden Stoffe, in irgend einem Winkel der Welt neben andern Erscheinungen nur auch verwirklicht werde: sondern welche Kreise äusserer Umstände auch dasein mögen, ihnen allen soll diese Lebendigkeit abgewonnen werden. Und so bildet sich eine unendliche Mannigfaltigkeit der lebenden Geschöpfe, damit nirgend eine Lage sei, deren Inhalt nicht durch irgend eine Weise des Lebens genossen werde. Aber nicht alle äussern Verhältnisse werden seiner Ausbildung gleich günstig sein, und die Mannigfaltigkeit der Geschöpfe wird in einer Reihe allmählich erst durch viele Stufen der vollen Lebendigkeit sich nähern. Ja selbst einzelne Gattungen der Gewächse und Thiere wird es geben, in denen der Gedanke des Lebens, zwischen zwei entschiedenen Gestalten schwankend, sich noch nicht der Ungunst des Stoffes vollkommen entzogen hat, sondern eine Hässlichkeit hervorbringt, die zwar immerhin ihre Bedeutung in der Verkettung der ganzen Reihe hat, aber nicht deswegen abgeläugnet werden sollte, damit man alles für schön erklären könne, was den Anforderungen seiner Gattung vollkommen entspricht. Wohl kann alles nur in seiner Art schön sein, aber nicht deswegen ist es schön, weil es diese Bestimmung seiner Art erfüllt. Der Werth der Gattungen hängt selbst von der Kraft ab, mit der sie die höheren allein werthvollen Gedanken des Lebens in der äussern Erscheinung zu verwirklichen verstehen. Weit entfernt daher, dass Naturtreue und Richtigkeit der Gestalten die einzige Aufgabe künstlerischer Nachbildung sein könnte, hat vielmehr die Kunst die Pflicht, über die unbedingte Schönheit der Naturgeschöpfe selbst bei der Wahl ihrer Gegenstände zu richten, und so wenig sie leibliche Verrichtungen, deren die Natur sich bei der Verwirklichung ihrer Gebilde nicht entschlagen kann, nachahmt, so wenig darf

überhaupt die Wirklichkeit mancher Gattungsformen sie verblenden, die dem Fortschritt der Naturentwickelung wesentlich, aber dennoch nicht schön sind. Ebenso sehr aber wird es der Kunst freistehn, Gegenden zu betreten, die der Natur um der Beständigkeit ihrer verwirklichenden Ursachen willen unzugänglich sind. So wenig es für eine unberechtigte Ausschreitung gilt, von dem Gegebenen erkennend überzugehn zu dem Uebersinnlichen, der Richtung nachfolgend, in der das Sinnliche über sich hinausdeutet, so kann auch die Betrachtung der wirklichen Naturgestalten eine Richtung entdecken, nach welcher hin alle ihre einzelnen Verhältnisse streben, ohne doch das höchste Ziel einer solchen Reihe zu erreichen. Warum sollte die Kunst, die, nichts wirklich belebtes schaffend, über viele Hindernisse des Naturganges hinwegschweben kann, dieses nirgends gefundene Urbild nicht in ihrer Weise zu verwirklichen suchen? Ja selbst zusammensetzen wird sie, was nie die Natur vereinigt, und in jenen der alten Kunst so oft vorschwebenden Gestalten der Hermaphroditen, in den mährchenhaften Thieren, ja selbst in den geflügelten Engeln wird sie Wesen schaffen, die der Natur völlig fremd und unmöglich sind; und doch wird in jeder gelungenen Darstellung sich sogleich eine gewisse Naturnothwendigkeit der Bildung aufdrängen, die keine andere Art der Verschmelzung der Gliedmassen, keinen andern Ansatzort der Flügel gestattet, als wie beide der Künstler gewählt hat.

Indessen die blosse allgemeine Gestalt der Gattung will weder die Natur noch die Kunst; sie wollen Einzelnes, lebendig Wirkliches bilden. Und hier ist wie die Natur, indem sie ihren Gattungsbegriff den wirkenden Kräften zur Darstellung überlässt, so auch die Kunst, indem sie das Eigenthümliche der lebendigen Einzelheit nachahmt, in Gefahr, Hässliches statt des Schönen zu bilden. Die Bestimmung alles Lebendigen ist nicht allein diese, den gemeinschaftlichen allgemeinen Begriff seiner Gattung auf das

Vollkommenste zur Erscheinung zu bringen, sondern überall bildet die Leiblichkeit nur die nothwendige Grundlage, die die von der Seele vorausgesetzt, benutzt und in sich aufgenommen wird. Daher wird keine bildende Kunst den Menschen im Allgemeinen darzustellen streben; sie würde damit nicht ein Urbild liefern in dem Sinne, dass dies das letzte zu erreichende Glied in der Reihe menschlicher Entwicklungen wäre, sondern nur in dem, dass es die erste unerlässliche Bedingung wäre, ohne welche alles Höhere unerreichbar bliebe. Eben so würde sie irren, wenn sie einen Zug dieser höheren geistigen Bestimmung einseitig hervortreten und das gesammte Bild der Gestalt nur von ihm durchdrungen sein liesse. Frömmigkeit, Treue, Gerechtigkeit und Standhaftigkeit finden sich nicht wie verschiedne Thierarten neben einander in verschiedenen Gattungen der Geschöpfe verwirklicht, sondern sind gemeinsame Aufgaben eines einzigen Geschlechts, das schon früher mit mannigfaltigen natürlichen Richtungen der Gefühle und Neigungen ausgestattet ist, ehe es jene Gipfel der Bildung zur vorherrschenden Beleuchtung seines Gemüths macht. Daher sind alle jene Bildsäulen oder Gemälde, die auf den nackten Umriss menschlicher Gestalt sogleich jenen höchsten Schimmer einer vollendeten Tugend übertragen, immer nur Werke der von fremdartigen Bedürfnissen des Gemüths aufgeforderten Kunst. Sich selbst überlassen wird die wahre Kunst zwar auch nach einem Urbild der Menschheit in einer dieser bestimmten Richtungen streben, aber sie wird es so mit natürlichen, angebornen Zügen ausstatten, dass wenigstens eine Erinnerung an die Richtung, in der der Geist sich seiner nie fehlenden Naturbestimmtheit entrang, um dem Höchsten seiner Bestimmung allein zu dienen, die vollendete Gestalt noch umschwebt und so das ursprünglich Natürliche, das wirklich Lebendige zum Urbild verklärt wird, dieses aber aus jenem die Lebenskräfte zieht, mit denen es sich an die wirkliche Welt anschliesst. Diese Auf-

gabe haben die grossen Maler überall zu lösen gestrebt, und selten zeigt die Mutter Gottes in ihren Bildern dem Betrachtenden ein Antlitz, das nie und nirgend entstanden, von allem Anfang an eine naturnothwendige Heiligkeit besessen hätte, sondern die Züge, unwillkührlich an einen Stamm, eine Familie erinnernd, deuten auf die Natürlichkeit zurück, die zu vollkommner Verklärung gelangt ist. Diese Forderung, die an die Bildhauerei streng zu richten ist, deren schwere Stoffe, und deren Unfähigkeit, durch Hinzufügung einer erläuternden Umgebung die einzelne Gestalt zu heben, sie von jeder Darstellung allzu leichter und einfacher Gegenstände abhalten muss, darf auch an die Malerei gerichtet werden. Nicht die erste beste scharf gezeichnete Natürlichkeit, nicht die Darstellung überhaupt eines gesunkenen Lebens kann ihre Aufgabe sein, obgleich alles Hässliche und Verzerrte einer selbstgefälligen Kunstfertigkeit leichteren Spielraum zur Spiegelung ihrer Geschicklichkeit gibt; überall vielmehr wird der Keim des Besseren und die Trefflichkeit gleichmässiger innerer Ausbildung in diese verkümmerten Gestalten hinein zu verfolgen sein, und die Hebung des Gewöhnlichen wenigstens so weit, dass die Möglichkeit schöner Entwicklung hervorbricht, muss das Ziel auch dieser Kunst bilden. Da indess überhaupt Ueberwindung des Stoffes durch den Gedanken die Schönheit begründet, so ist es nicht ganz zu verdammen, wenn Kunstkenner besonders in der Malerei oft eben so grossen Werth auf die Eigenthümlichkeiten der Pinselführung und Farbengebung legen, als auf die Schönheit der Erfindung. In der Malerei mehr als in andern Künsten gibt es eine Mannigfaltigkeit der Wege, den gestaltlosen Stoff zur Endwirkung zu verbinden: und so mag die Grossartigkeit des Handhabens der Mittel, selbst eine schöne Entwicklung des schaffenden Gemüths, auch einen Theil der Bewunderung neben der Schönheit des Bildes selbst für sich gewinnen.

Jedes wahrhaft schöne Werk der bildenden Kunst, wie

jede schöne Gestalt der Natur weist uns aber hinaus auf die Gesammtheit der Welt, in der die Beziehungspunkte liegen für alle jene geistigen Kräfte, die der Gestalt inwohnen, so wie die Auflösungen der Missklänge, die sie in sich fühlt. Das wahre und höchste Feld der Schönheit ist die Welt der Ereignisse, nicht die der Gestalten. Beobachtungen der Natur im Kleinen lassen theils die ahnungsvollen Reize freier Schönheit, theils die in sich beruhigte Vollkommenheit einzelner Gestalten erscheinen; ihre Betrachtung im Grossen führt überall zunächst zu dem Gefühle der Erhabenheit, das sich immer an die Einfachheit der Gesetze und Mittel knüpft, durch welche grosse Missklänge ausgeglichen, oder eine unabsehbare Verwirrung der Mannigfaltigkeit in ihrem scheinbaren Auseinanderweichen dennoch zusammengelenkt wird. So haftet dieses Gefühl schon an dem Anblick des Einförmigen und Grossen, hier fast immer durch die Ahnung begründet, dass eine mannigfaltige Welt ihren Untergang in diese Ruhe gefunden habe; so knüpft es sich noch mehr an die fortschreitende Erkenntniss der Gewalt, mit welcher im Haushalt der Natur die verschiedenartigsten Kämpfe widerstreitender Ereignisse zu einem einfachen und bedeutungsvollen Ergebnisse zusammengezogen werden. Und wo diese Einheit nicht zur Erscheinung wird, begleitet dieselbe Erhabenheit die Voraussetzungen der Wissenschaft, die die unendliche Mannigfaltigkeit überall quellenden Lebens auf einen Grundstoff, ein ursprünglich Seiendes, einen einzigen Alles durchströmenden Gedanken zurückführt. Allein grade diese vollkommne Alles umfassende Erhabenheit hat die gefährliche Spitze, in ein höchstes Hässliches überzugehen. Eine Zeitlang wohl wird sich mit jedem Fortschritt der Erkenntniss, der scheinbaren Zwiespalt durch ein höheres Gesetz bändigt, ein Gefühl der Befriedigung verbinden; verfolgen wir aber diese Bahn, sehen wir, wie selbst unsere eigenen Schicksale, die Bestrebungen, in denen wir frei zu sein glauben, wie alle Verhältnisse unsers Geschlechts,

innerhalb deren für uns ein unerschöpfliches Spiel ahnender Sehnsucht und Wonne aufging, wie Alles dies durch eine verborgene Macht ebenfalls an unabänderliche, gleichgiltig waltende Gesetze geknüpft ist, dann beginnt allmählich die Stille der Erhabenheit uns zu still zu werden, und aus den schönen Zügen, die die mit sich einige Natur uns zukehrt, tritt durch einen plötzlichen Wechsel der Beleuchtung das starre Gerippe der Nothwendigkeit hervor, auf das sie sich stützen. Erfahrungen dieser Art hat wohl Jeder gemacht; es bedarf bei dem allen immer einer besondern Stimmung des Gemüths, um sich auf dem Gipfel der Erhabenheit festzuhalten und nicht in den Abgrund des Grauens zu fallen, der daneben gähnt. Die Naturwissenschaften führen auf jenen, so wie an diesen, und selbst jene Weltansichten, die in der Begeisterung für den unbedingten Urgrund der Welt schwelgen, erscheinen oft plötzlich dem Gemüthe als eine trostlose Oede, in der mit einer unerschöpflichen Triebkraft, wie die wuchernden Gewächse in Sümpfen, oder das wilde Fleisch in Geschwüren sich eine unendliche Mannigfaltigkeit zwar entwickelt, aber in gährender Rastlosigkeit nur von unten getrieben, ohne von aussen oder oben durch ein Ziel gehoben und erlöst zu werden, dem diese bange Unruhe zustrebte. Die Gründe so seltsamer Gemüthsbewegungen sind nicht schwer zu finden. Es ist einestheils die Bangigkeit, die das Bewusstsein erzeugt, das Letzte gefunden zu haben, was hinter allen Erscheinungen ruht, und wonach die Sehnsucht lange, ihres eignen, jetzt ersterbenden Strebens froh, gerungen hat. Ist nun das endlich Bekanntgewordne nicht von so hohem Werthe, dass auch ohne die Aufstachelung eines noch unvollendeten Strebens die Seele ihm ewige Theilnahme widmen kann, was bliebe ihr übrig, als mit ihrem Streben auch selbst zu vergehn? Sie fühlt diese Nothwendigkeit ihres eignen Unterganges, wo sie in der Betrachtung der Welt nichts als jene Erhabenheit ewiger und unerschütterlicher Gesetze im Strudel verworrener Er-

scheinungen findet. Sie findet, dass, wo nicht mehr in der Welt wäre, dieser Anblick die Mühe des Suchens täuscht, die einer ganz andern Befriedigung für tiefere Bedürfnisse nachging. Zu der Welt der Bewegungen und der Ereignisse muss eine Welt der Schmerzen und der Wonne kommen; und nie wird jener Uebergang vom Erhabenen zum Grauenhaften vermieden werden, wo jene einfache Welt des Begriffs und des Daseins als das letzte Wirkliche dasteht, das nicht noch ausser sich selbst ein Ziel hat, dem es mit aller seiner Erhabenheit dienen muss. Denn davor ergreift uns ein gerechtes Grauen, dass irgend ein Seiendes, irgend ein Gesetz, irgend ein kalter Gedanke allein das Letzte und Erste sei, das in aller Welt zu Grunde liegt und sich verwirklicht; viel lieber geben wir dem Dasein, allen letzten Abschluss fürchtend, ein fremdartiges Ziel noch ausser ihm, damit es nach dem Masse seines Strebens, jenem Ziele sich zu nähern, einen Werth erhalte, der in ihm selbst nicht gefunden wird.

Schon früher haben wir zugegeben, dass alles Schöne sich auf die Fähigkeit des Geistes, Lust oder Unlust zu empfinden beziehe. Aber damals hätten wir uns an dem Schönen und allen werthvollen Gedanken der Welt zu versündigen geglaubt, wenn wir diesen Erfolg für den Zweck der Schönheit angesehn, und ihren Beruf nur in die Befriedigung unserer eignen Sehnsucht gesetzt hätten. Vielleicht haben wir hiermit zu viel gethan und die Berechtigung der Gefühle verkannt. Lassen wir ein Weltall in höchst wechselnden, mannigfaltigen Erscheinungen jenen erhabenen unerschütterlichen Gang befolgen, der geregelt durch allgemeine ewige Gesetze in der Gestalt seiner Ergebnisse einem einzigen Gedanken wankellos entspricht, doch nehmen wir zugleich an, dass wohl ein Geist die Mannigfaltigkeit dieser Beziehungen denkend zu der Einheit eines Bildes zusammenfasse, aber dass kein Herz in der Welt sei, für welches das All lebendig sich bewege, wie

sollte in dieser Welt der Wahrheit noch die Schönheit einen Platz finden? Gedanke und Sein würde so zusammenfallen, dass zwar ein müssiger Verstand vielleicht die Möglichkeit des Andersseins ahnte, ohne diese Verschiedenheit bis zu einem Gegensatze steigern zu können, dessen Begriff nicht bloss die erkannte Weite, sondern die gefühlte Bitterkeit des Unterschiedes einschliesst. So wie die seiende Welt den Geist voraussetzt, dessen selbstbewusstes Weben und Leben die zerstreuten Beziehungen in eine stetige helle Anschauung zusammenfasst und dadurch erst ihnen Wirklichkeit gibt, so setzt die Schönheit auch überall den fühlenden Geist voraus, nicht um von ihm als schon vorhanden, nacherkannt zu werden, sondern um in seiner Berührung zu entstehn. Ist die Schönheit überhaupt die Versöhnung des Gedankens mit dem Seienden, so ist die wahrhafte höchste Schönheit die Versöhnung des Seienden mit dem lebendigen, freien Gedanken des fühlenden Geistes. Dieses Gemüth aber, an das alles Schöne sich wendet, ist nicht das natürliche mit seinen ihm fremdher angebornen Neigungen und Leidenschaften, noch auch das allgemeine mit seinen beständigen Gattungsmerkmalen, sondern jenes wirkliche, das wohl die eigenthümliche Kraft leidenschaftlicher Strebungen in sich empfindet, aber auch den höchsten werthvollen Inhalt als in seiner besondern Thätigkeit gegenwärtig, von ihm sich durchdrungen fühlt. Und so indem das Gemüth sich selbst als einen Theil der werthvollen Welt weiss, kann es verlangen, dass das Dasein seinen Wünschen sich beuge, und dass sich als letztes Ziel und als Kern aller Erhabenheit im Ablaufe der Dinge nicht der Begriff irgend einer Zusammenstimmung und Ausgleichung, sondern die inhaltvolle Seligkeit zeige, die aus dem Einklang der nothwendigen Weltordnung mit ewig berechtigten Wünschen und Strebungen des Gemüthes hervorgeht. Nicht also, wie jene Erhabenheit, betrachten wir irgend etwas als letzten Inhalt der Welt, dem nicht von selbst ein Werth zukäme, der jede

weitere Nachforschung nach einem höheren Ziele ausschliesst. Und diesen Inhalt meinen wir nicht in irgend einem Gedanken zu finden, der träumend sich nur in der seienden Welt entwickelte, sondern in dem Glücke besteht er, das der Versöhnung dieses Seienden selbst mit dem lebendigen Herzen entspringt. An mancher Nebenfrage wollen wir hier vorübergehen, hoffend, dass kein Gemüth dieses Glück mit dem vergänglichen Reize des Angenehmen verwechselt, und überzeugt, dass nur deshalb manches Herz über die Seligkeit selbst zu einem noch Höheren gelangen möchte, weil es im Genusse selbst durch die leise Erinnerung der Unreinheit seines Glücks überrascht wird, oder weil es vergisst, dass neben der Betrachtung der Schönheit noch andere Bahnen des Gedankens laufen, denen dasselbe Ziel vielleicht ernster, doch nicht minder werthvoll erscheint. Die wahre höchste Versöhnung des Daseins mit dem Gedanken wird nicht in der äussern Natur, sondern im Geiste vollzogen, und er feiert sie, geniessend sowohl die Schönheit, als sie schaffend. Für beides hat man oft eine eigenthümliche Fähigkeit des Geistes verlangt und geheimnissvoll angedeutet. Dieses Geheimniss scheint offenbar zu sein und beruht in jener engen Verschmelzung werthbestimmender Gefühle mit Begriffen der Erkenntniss, die uns oft selbst überrascht, wo wir im reinen Denken zu sein glauben, und die in der schönen Einbildungskraft gewohnte Wirkungen nur stärker entfaltet. Entgegengesetzte Bewegungen im Raume werden ausgeglichen, nicht versöhnt; und doch trägt schon hier die Anschauung in den Begriff des Gegensatzes die Nebenbestimmung einer nur fühlbaren Feindseligkeit hinein. Allerdings nun unterscheidet sich die Thätigkeit jener schönen Einbildungskraft von dem Thun der gemeinen, die im Dienste des Verstandes und sinnlicher Anschauung denselben Namen trägt. Wenn die letztere das Weltall denkt, da verbindet sie Mannigfaltiges unter Gesetzen zu einer Einheit eines Gesammtbildes; wo die erstere aber so anschauliche

Gestalten schafft, da empfindet sie zugleich den Schmerz oder die Lust des Schaffens, wiederholt im Bilden selbst die strebende Kraft der Mächte, die in Wirklichkeit thätig sind, und wo sie wie jene, das Einzelne auf einander bezieht, fühlt sie den Druck und die Last mit, die jede Beziehung auf diese Einzelnen wirft, die Spannung der Einheit, die Lust unerschöpflicher Ausbreitung, die Bitterkeit der Gegensätze, die Seligkeit ihrer Ueberwindung. Und so bildet sich im Geiste eine zurückgespiegelte urbildliche Welt aus, in welcher das Gemüth alle ewigen und unverlierbaren Bedürfnisse mit dem erkennbaren Gange der erhabenen Nothwendigkeit ausgeglichen hat; und diese Weltansicht ist nicht nur die Beleuchtung, die jeden Genuss einer gegebenen Schönheit vermittelt, sondern auch der lebendige Quell, aus dem alle unsterblichen Gebilde schaffender Kunst hervorgehn.

V.

Spricht man von der Schönheit im Allgemeinen, so scheint es zuerst schwierig, dem Gedanken eines Urbilds aller Schönheit, das wir in einzelnen Erscheinungen hindurchleuchten sehen, einen bestimmten Inhalt anzuweisen. Denn die schönen Gestalten, ja selbst die Stoffe, in denen sie ausgebildet sind, so wie die Ereignisse, sind so unvergleichbar verschieden, dass das in ihnen lebende Urbild wenigstens nicht selbst eine eigenthümliche Gestalt unter einer Erscheinung verhüllen und zugleich offenbaren kann. Die letzten Betrachtungen werden diese Schwierigkeit gemindert haben. Die Schönheit an sich ist weder ein eigenthümlich Seiendes, das als verhüllter Kern aus der Schale der scheinbaren Dinge abgelöst werden könnte, noch eine Eigenschaft, die dem Verschiedenartigsten mit immer gleicher Anknüpfbarkeit sich darböte, sondern sie ist der

Sinn des ganzen Weltalls mit aller seiner Seligkeit, zur Erscheinuug plötzlich kommend an irgend einem Einzelnen, das durch sprechende Züge sich entschieden in den Zusammenhang dieser Welt einreiht und allseitig durch leise aber der Ahnung wenigstens erkennbare Beziehungen die Gesammtheit der Fülle und des Reichthums anklingt, dessen einer Theil es selbst ist. Und eben so wesentlich, als der Schönheit dieser das Ganze umfassende Werth ist, ist ihr auch dieses Eingehn in das Einzelne, das der grösste am schwersten zu überwindende Feind des Gedankens ist; ja wir können sagen, dass zwar ein Reich der Wahrheit und der ewigen Gesetze auch an sich gedacht werden möge, ohne in eine unermessliche Einzelheit der Erscheinung einzugehn; dass aber das Schöne an sich selbst nicht ein Schönes, sondern nur ein Wahres sein würde, wenn nicht sein Inhalt, sein Beruf sich in die Zersplitterung endlicher Ereignisse und Gestalten dahingäbe, um hier, wo allein ein wahrhafter Zwiespalt wahrhafte Versöhnung erheischt, eine überall quellende Beseligung des vollendeten Sieges zu erwerben.

Dass der wahrhafte Genuss der Schönheit erst von dieser gewonnenen Höhe einer ausgebildeten Weltansicht möglich sei, wird am leichtesten dann zugegeben werden, wenn wir die Verschiedenheit des erscheinenden Schönen berücksichtigen, in der auf äusserst mannigfaltige Weise auf diesen umfassenden Hintergrund hingedeutet wird, der allein die einzelnen abweichenden Genüsse zusammenhält. Ebenso ergibt sich leicht, dass ein stufenweiser Fortschritt des Schönen möglich sei, und dass nicht alle Erscheinungen mit gleicher Kraft und Eindringlichkeit und in ebenso ausgebreiteter Ausdehnung dieses Urbild hervorrufen, das ihrer Auffassung überall entgegenkommt.

Es ist aus den vorigen Bemerkungen klar, dass nun jene Weltansicht, von der Genuss und Erzeugung des Schönen ausgeht, nicht selbst die wahre und vollständige Lö-

sung aller Räthsel der Welt enthalten muss; genug, wenn sie eine Verständigung des Gemüths ist, das sich die gewisse Zuversicht ihrer vorhandenen Lösung gerettet und befestigt hat, wie seltsam auch die Beleuchtung sein mag, die sie über das Ganze der Welt wirft, und wie abgelegen der Ort, an dem sie den Schlüssel aller Geheimnisse vermuthet. Indess wie mannigfaltig auch die Weltansichten verschiedner Zeiten und Völker sein mögen; so lassen sich doch aus dem Begriffe ihrer Aufgabe drei verschiedene Färbungen der Ansichten hauptsächlich hervorheben, in denen, entsprechend den Gestalten der Schönheit selbst, der Geist bald unbefangen sich mit der Welt und ihrem Gange zufrieden und durch ihn selig getragen fühlt, bald den Widerspruch hervorhebt, der in vielfachen Beziehungen Bestimmung und Wirklichkeit trennt, sich sehnend nach seiner Schlichtung, bald endlich mit dem Bewusstsein solcher Gegensätze auch den Trost ihrer nicht jenseitigen, sondern ewig sich vollziehenden Ausgleichung verschmilzt. Diese Lagen des Gemüths der Völker gehören theils der Geschichte, theils werden sie noch erwartet und zeigen sich nur in einzelnen, ungeordnet vorauseilenden Anklängen. Aber auch in der Geschichte sind sie weder einer strengen Zeitfolge, noch einer folgerechten Entwicklung nach aus einander hervorgegangen, sondern wie ursprüngliche Anlage, äussere Umgebung, Gewohnheiten des Lebens und Schicksale die Völker bewegt, haben sich auch diese Standpuncte in unendlicher Mannigfaltigkeit der Schattirungen bald da bald dort gezeigt. Aber nur sehr selten haben sich glückliche Umstände zu ihrer so ebenmässigen Ausbildung vereinigt, dass sie alle Gebiete des Lebens und der Kunst beherrschend, in so hoher Vollendung, wie in der griechischen Welt, bis zu entfernten Zeiten hell und sprechend herüberleuchten.

Wie die Griechen geworden sind, was sie waren, ist unsern Blicken fast ganz entzogen. Bevölkert durch Ansie-

delungen der verschiedenartigsten Menschen, hatte Griechenland im Gegensatze zu jenen Ländern, wo Völker von scharf umschriebner Stammeigenthümlichkeit eben so zäh wie das Gepräge der Natur auch die einmal errungene erste Stufe der Bildung festhielten, einen Keim steten Fortschritts und im Widerstreit sich entwickelnder Kräfte gehegt. Eingeschlossen in ein kleines überall vom Meer umströmtes Gebiet empfanden die Bewohner weder die Schrecken der Wüste, noch die Unheimlichkeit jener masslosen Bevölkerung der asiatischen Länder, in denen die unerschöpfliche Zeugungskraft des Geschlechtes Werth und Streben des Einzelnen in seiner Schätzung herabsetzt. Die Geringfügigkeit des Völkerverkehrs hatte die Räume der Erde noch nicht aufgeschlossen, und das unermessliche Aussen, das in unserer Zeit bald bang, bald erhebend über unsern Gedanken schwebt, war dort noch eine enge Begrenzung, nach deren nachbarlichen Küsten die Sagen die Spuren der ersten Ansiedelungen verfolgten, auch sie so in den heimischen Verband mit aufnehmend. Und so ruhte denn damals die Erde als eine flache Scheibe unter dem heitern Himmel, dessen glänzende Gestirne nicht Zeichen einer theilnahmlosen Unermesslichkeit, sondern der ewig waltenden Güte waren, mit der der Kreis der Götter das Leben der Erde, das einzige Leben, zu schützen und zu schmücken nicht müde ward. Solche Zustände des Lebens und der Kenntnisse, wo freundliche Täuschungen die Fernen der Welt begrenzen, damit das Gemüth ungeblendet von ihrem zweifelhaften Lichte, bei sich traulich weile, können zu jenem eigenthümlichen Selbstgenuss des Daseins mitgewirkt haben, der in allen Theilen der Griechischen Weltansicht erheiternd hervorscheint. Während andere Völker zum Theil tiefsinnige Gedanken über den Zusammenhang der Welt, der Bedeutung des Begriffs allein folgend, in fratzenhaften Gestalten ausprägten, bilden zwar einzelne Ungeheuer auch noch in dem Griechischen Sagenkreise halb verschwimmende Randverzierungen, aber

alles wahrhaft Werthvolle der göttlichen Welt ist in menschliche Erscheinung und Gefühlsweise übergegangen, und erhebt theils die Menschheit zur Würde des Göttlichen, theils nähert sie dieses jener überall herrschenden Heimatlichkeit der Auffassung. So wie die Pflanze aus ihrem Keime alle Theile ihrer Gestalt mit eigner inwohnender Triebkraft entwickelt, und Wolken und Winde sie nie zu etwas anderm machen, als ihre Bestimmung war, so ruht auch jedes einzelne Gemüth völlig auf sich selbst, ein aus dem Ganzen gegossenes Ganze, das zwar äussere Einflüsse in ihren Strudel reissen können, aber nicht in seinem wesentlichen Kerne verändern. Nirgend hat die Griechische Kunst, was uns so nahe liegt, versucht, den stufenweisen Einfluss äusserer Gewalten auf die Ausbildung des Gemüths und Geistes ihrer handelnden Gestalten nachzuweisen, sondern so wie sie sind, sind sie immer gewesen und keine fremde Kraft hat andere Spuren an ihrer Sinnesart zurückgelassen als die des Schmerzes oder Zornes über vereitelte Bestrebungen, deren Missgeschick doch die angeborne Neigung nicht von gewohnten Bahnen zurückschreckt. In diesen Schranken angeborner Natur liegt die Festigkeit der einzelnen Gestalten, und neidlos finden Homers niedere Geister es ganz natürlich, dass der schlechtere Mann dem Besseren gehorche. Diese Stimmung ist ohne Zweifel bald in den Bestrebungen des Ehrgeizes untergegangen, die auch die Griechische Welt zu bewegen begannen, aber immer hat diese Ruhe einer früheren Weltansicht wenigstens als Erinnerung auch über der späteren Welt geschwebt, und die Händel des gewöhnlichen Lebens haben nie einen Zugang in das Reich Griechischer Kunst gefunden. Dieser gemeinsame Zug nun einer vollständigen unbefangnen Befriedigung mit den natürlichen Grenzen und Schicksalen des eignen Wesens und die Furchtlosigkeit vor aller Veränderung desselben durch den Lauf des Lebens durchzieht alle übrigen reichen Einzelheiten jener Kunstanschauungen. Er zeigt sich, wenn selbst die Alles

in seinem Innersten umwandelnde und neu erschaffende Liebe dem Griechen nur als eine flüchtige Herabneigung eines in sich wankellosen Gemüths zu dem Gegenstand heiterer und freundlicher Begehrung erscheint, und nicht minder zeigt er sich in allen jenen Begriffen der Verschuldung, die nicht gestatten, Schuld der Absicht und Unglück in der Verkettung der Ereignisse zu trennen, sondern die Gesammtheit der Uebel überhaupt dem zurechnen, dessen Fuss arglos auf dem Wege des Lebens einen unheimlichen Ort betrat, aus dem dichtgesätes Elend mit unwillkührlicher Federkraft emporsprang. Er zeigt sich endlich selbst in der Einfachheit der alles Reizes der Neuheit entbehrenden äussern Lagen, in denen die Dichter ihre Gestalten uns vorführen, als in sich werthvolle, der Aufregung durch ungewöhnliche Anspannung unbedürftig.

Ja selbst die Leerheit jenes vielgefeierten und dunkel angedeuteten Schicksals, das über allem Geschehen schwebt, bezeichnet den Geist der gesammten Ansicht, die befriedigt von dem Leben und seinem Inhalt, nicht unruhig wurde, wenn es immer so war, wie es in einem Augenblicke ist, und die dem Gegenwärtigen nicht erst durch die Ahnung eines fernen Zieles Werth geben zu müssen glaubte, dem ein unergründliches Schicksal in gewaltigen Schwingungen die Welt zuführt.

Die Gewalt, die es uns über unsere Neigungen und Vorstellungen kostet, wenn wir uns in diese anspruchslose Heiterkeit des Griechischen Lebens zurückdenken wollen, überzeugt uns am besten, wie viele zurückgedrängte Wünsche und Bewegungen des Gemüths allmählich den starken Bau dieser Weltansicht untergraben mussten. Diese neue Richtung, das Bewusstsein eines nicht von selbst versöhnten Bruches des Daseins mit seiner Bestimmung, und zugleich die ewig mit eingeschlossene Hoffnung der Erlösung hat eine lange Zeit Leben und Kunst beherrscht. Man hat sich gewöhnt, sie unter dem Namen der romantischen Weltansicht

bald mit dem Christenthum, bald mit dem neuen Leben, das aus den Trümmern der Römischen Herrschaft erwuchs, zusammenzustellen; allein in weit früherer Zeit zeigen die Gesänge der Hebräer, und jene indischen Träume, die durch seltsame Büssungen das menschliche Geschlecht göttliche Natur wiedererwerben liessen, dieselbe Masslosigkeit übergreifender Sehnsucht und das wechselvolle Zwielicht, das von dem Gefühl eines zu versöhnenden Abfalls über alle Erscheinungen ausfloss. Solchen Zeitaltern gehört die Furcht der Verführung; ein dem tageshellen Leben der Griechen unbekannter Gedanke. Hier schlummern in dieser zweideutigen Welt der Gewalten viele, die unbedacht und arglos aufgerufen, nicht blos Schicksal und Elend, sondern innere Vernichtung und Verdammniss über den Geist bringen, der sich ihnen selbst willenlos ergab. Verschwunden ist jene strenge und doch so milde Selbstständigkeit des Geistes, die bei den Griechen keiner besondern Gewähr bedurfte, sondern einfach aus dem gediegenen Einklange der Welt hervorging; hier muss sie wiedergewonnen werden durch die einzelnen glücklichen Zauber, die an irgend einem vergessenen Orte der Welt ruhen, und zu denen man hinabsteigen muss, um auf dunklen Irrwegen zu der Anschauung des freudigen Tages zurückzukehren. So ist hier weder Natur noch Leben mehr eine offene Gegend, sondern Alles hat Hinterhalte; und verlorne Stimmen, bald der Angst, bald nahender Erlösung, schweifen vielfarbig über diesem dunkeln Hintergrunde. Vergangen ist die Freude an dem gegenwärtigen Dasein und seiner heimischen Breite, eine Hast der Entwicklung nach einem fernen Ziele zu lehrt über die einzelnen Zierden des Lebens hinwegeilen, und in der Bedeutung der Ereignisse, in denen das eigentlich werthvolle Schicksal der Welt zu Tage kommt, geht der Antheil zu Grunde, der an der festgerundeten menschlichen Entwicklung abgeschlossener Gestalten genommen werden könnte. Eine so kämpfende Ansicht musste sich daher

auch dem Christenthume und seiner ruhigeren und gefassteren Sehnsucht anschliessen, und nicht weniger angemessen war es ihr, die heiligen Begebenheiten, die jenes feiert, zu der stehenden göttlichen Welt ihrer Kunstschöpfungen zu gestalten; der nun noch die Liebe sich anschloss, die zauberisch alle natürlichen und sittlichen Reize und Gegenreize des Lebens in sich verbindet.

Das Zeitalter solches Glaubens war kein Zeitalter der Naturkenntniss; als diese begann, haben jene Ansichten grossentheils aus dem Glauben sich in die Kunstwelt zurückgezogen, und selbst hier erscheint ihr farbiges Spiel dem nüchternen Geiste naturwissenschaftlicher und geselliger Aufklärung schon zu willkührlich, um noch lange mit dem Geiste der Zeit getragen zu werden. Aber das dritte Glied in der Entwicklung aller Weltansichten scheint der Geschichte noch zu fehlen, und selbst die grossartigsten Kunstleistungen der letzten Zeiten beruhen mit ihrem grösseren Gewichte auf dem Geiste, den Alterthum und Mittelalter uns überliefert haben.

Die Unendlichkeit des Raumes und der Zeit, die unsere Anschauungen durchdringt, erlaubt uns nicht mehr jene Häuslichkeit der Sage, die das ganze erscheinende Leben an besondern Stellen, zu besondern Zeiten mit dem höhern Leben ewiger Bedeutung zusammenhangen lässt, und zwischen zwei begrenzten Endpuncten alle Geschichte einschaltet, unbekümmert um die Oede des Anfangs und des Endes. Wir fühlen uns vielmehr genöthigt, diesen Zusammenhang und die Rückkehr des Irdischen zum Göttlichen als einen in Wahrheit ewigen und alle Wirklichkeit erfüllenden zu denken; was in früheren Ansichten als einmalige Thatsache den wirren Weltlauf unterbrach, das wird zwar in seiner Würde und Heiligkeit auch uns gelten können, aber nicht ohne dass in dem scheinbar verwahrlostesten Treiben der Wirklichkeit auch ein stetiges Band sich hindurchziehe, jedem einzelnen Gemüthe fortwährend ergreifbar. Was früher

als gespensterhafter Trug, als eine verführende Gewalt des Aeussern erschien, wird sich auflösen in die ruhige Betrachtung der unzähligen natürlichen Bedingungen, von denen das Leben des Einzelnen so wie das der Gesellschaft abhängig ist, und so werden uns diese Aussichten in eine klarere Unermesslichkeit hinausweisen, als die war, in der die Zeiten der Sehnsucht schwärmten. Jene bange Angst des Gefallenseins wird deutlicher sich in die Schuld des Gewissens und in jene Mängel natürlicher Bildung trennen, die nur durch eine selbstthätige Erhebung des Geistes, der im Gefühl seiner Kraft ihrer spottet, ohne sie zu fürchten, wahrhaft überwunden werden. Nach dieser Seite hin wird die Kunst einem zärtlichen Gemüthe die Ueberwindung eines unredlichen Ekels zumuthen, der uns so oft sehnsuchtsvoll nach einem höhern Ziele jagend, vergessen lässt, dass die Lage, in der wir wirklich uns befinden, in der That von tausend Einflüssen beherrscht wird, die zunächst weit von jenem Ziele abzuführen scheinen. Aber indem sie diese Anmuthung stellt, wird die Kunst auch mit dem tiefen Glanze des Humors, dessen Auftauchen schon in früheren Zeiten eine Vorherverkündigung dieser Weltansicht war, in dem scheinbar Gemeinen die Spuren des edlen Gehaltes zu beleuchten wissen, so wie sie anderseits die dunkeln Schatten nicht verbirgt, die jedes irdische Licht dennoch im Strahl einer höheren Flamme wirft. So wie die Geschichte der neueren Zeit, unähnlich der traulichen Beschränktheit jedes Stammes in seinen Grenzen, wie sie oft das Alterthum darbietet, besonders durch den allseitigen Völkerverkehr und die Beziehungen einen sprechenden Zug erhält, die die Schicksale der entlegensten Gebiete mit einander verknüpfen, so strebt auch die Kunst einer Auffassung des Lebens zu, in der keiner der Umstände, die auf seine Gestaltung wenn auch entlegen und unscheinbar einwirken, vergessen wird. Nicht das Gemüth, das unbefangen sich wie eine Pflanze in seiner schönen Natürlichkeit entwickelt, nicht das Herz, das

an verzehrender Sehnsucht aus einer träumerisch ahnungsvollen abgefallnen Welt in den Himmel rathlos emporzuranken sucht, sondern der Geist, der seiner Kräfte, seiner Ziele, seiner Mittel sich ebenso bewusst ist, als der Welt, der er sie zuwenden will, und der Stellung, die ihm vielfache Beziehungen in ihr anweisen, wird vorzugsweise der Held des Lebens wie der Kunst sein müssen. Eine wahre und edle Kunst freilich wird keine einzige Schönheit aus sich verbannen, und so werden auch Gestalten der früheren Weltansichten fortleben und aufgenommen in diese umfassenderen Betrachtungen die gewohnte bald beschwichtigende und mildernde, bald sanft aufregende Gewalt über alle Gemüther behaupten.

Die Erfüllung dieser Geschichten ist noch fern. Was wir jetzt an Kunsterzeugnissen besitzen, die Natur, Staat, Gesellschaft und wirkliches Leben in ein gemeinsames Bild zusammenfassen, reicht an wahrer Tüchtigkeit des Sinnes und der Gestaltung meist kaum bis an die Grenzen der Kunst, und doch mag selbst dies mehr für die wüste, gesetzlose Verwirrung von Kräften gelten, die einem Werden erst zustreben, als für ein Zeichen des gänzlichen Verfalls und Unvermögens zur Ausbildung künstlerisch bedeutsamer Weltansichten.

Druck von E. A. Huth in Göttingen.

Ueber

Bedingungen der Kunstschönheit.

Von

Hermann Lotze.

I.

Die mannigfaltigsten Mittel, dem gesammten Gebiete der äussern Schöpfung entlehnt, finden wir in dem weiten Reiche der Kunst zu lebendigen Gebilden verbunden, deren Eindruck unser Gemüth dennoch zu sehr verwandten Erschütterungen aufzuregen weiss. Wie verschieden gestaltet daher auch der Stoff sein mag, in welchem die Künste ihre Urbilder der Schönheit ausprägen, und wie abweichend die Verfahrungsweisen, zu denen die Natur dieser Mittel sie nöthigt, dennoch müssen sich in ihnen gewisse gemeinschaftliche Grundzüge des Schaffens vorfinden, auf deren Vorhandensein die erregende Kraft ihrer Darstellungen beruht.

Aber indem wir den Entschluss fassen, sie aufzusuchen, werden wir durch die so oft wiederholte Behauptung verschüchtert, dass vor jeder Zergliederung der schönen Erscheinung ihr wahrer und innigster Werth sich verflüchtige, und dass der ungeschickten Hand nur die zerstreuten Bruchstücke eines Ganzen nachbleiben, die kein mühseliges Nach-

denken wieder zu beleben vermöge. Wir könnten es vielleicht darauf hin wagen und erproben, ob die einfachen und unscheinbaren Grundsätze, deren Darstellung das Folgende gewidmet sein soll, wirklich so gänzlich jenen Genuss zerstören und ob nicht vielmehr auch auf ihnen ein schwacher Nachglanz wenigstens des Schönen werde haften bleiben. Allein es ist nicht nöthig, uns der Gefahr dieses Versuches auszusetzen, dessen unerwünschter Ausgang leicht die Bestrebungen verdächtigen könnte, deren Misslingen nur unserm Unvermögen zur Last gelegt werden dürfte.

Wir geben vielmehr sogleich zu, dass unsere Betrachtungen nicht das Schönste der Schönheit, wenn auch wesentliche Gründe und Bedingungen derselben berühren werden. Die reizendste menschliche Gestalt trägt ihr Knochengerüst in sich; und ob wir gleich dem Versuche entsagen müssen, die feine Schönheit und Anmuth der äusseren Umrisse, diese ganze Zartheit der Incarnation anders, als in hingebender Bewunderung zu begreifen, so können wir doch in den grösseren und beständigeren Verhältnissen des Knochenbaues wenigstens die Anordnung der dienenden Mittel beobachten, die der unberechenbaren Lieblichkeit des Ganzen Festigkeit und haltbare Grundlagen gewähren. Wie oft sehen wir nicht, dass die artige Fülle und die reizende Färbung, mit denen die Gesundheit jugendliche Körper überkleidet, durch die Angriffe der Zeit bis zu trostloser Unbedeutendheit verschwindet, wo nicht ausdrucksvolle und edle Knochenformen die hinfällige Zierlichkeit der Jugend ersetzen. Und so können wir von jeder Erscheinung behaupten, dass sie zwar durch mannigfachen Schmuck reizend, aber schön erst dann sein werde, wenn hinter der Weichheit und dem farbigen Glanze ihrer Umrisse sich jenes an sich harte und starre Gerüst strenger Gesetzlichkeit entdecken lässt, das doch für den Anblick so sanft in diese Umrisse sich auflöst.

Ihm nun werden unsere Betrachtungen gelten; wenn aber die Bestrebung, sich auf die gleichartigen Züge zu be-

sinnen, durch welche Kunstwerke der verschiedensten Gattung an derselben und Einen Schönheit Theil nehmen, an sich keine Entschuldigung bedarf, so hat sie noch ausserdem eine Seite nützlicher Anwendung. Man pflegt wohl jetzt mit einer gewissen Aengstlichkeit sich vor dem Verdachte zu verwahren, als hielte man eine wissenschaftliche Betrachtung des Schönen für fähig, der ausübenden Kunst Regeln zu geben. Wir theilen diese Furchtsamkeit nicht. Der eigentlich neue Gedanke zwar, der den Künstler zur Schöpfung eines Werkes treibt, wird nie der Gegenstand einer wissenschaftlichen Ausklügelung sein; aber viele Gedanken würden im Alterthum wie in unserer Zeit nicht gefasst, oder flüchtig gefasst schnell wieder aufgegeben worden sein, hätte man ihren Anspruch auf Schönheit nicht nach überlieferten Mustern von selbst schwankendem Werthe und einem sklavisch an ihnen gebildeten Geschmacke beurtheilt, sondern sich gefragt, welche Forderungen an die Schönheit ein unbefangenes Gemüth stellen muss, das durch Rohheit eben so wenig verdüstert, als durch die irrende Geschichte der Kunst verbildet ist. Aber eben indem wir uns auf ein unbefangenes Gemüth berufen, scheinen wir da nicht zuzugestehen, dass in ihm für die Beurtheilung der Schönheit die eigentliche Quelle entspringe, deren Ergiebigkeit die Wissenschaft nichts hinzufügen könne? Wir fragen dagegen, ob denn die Wissenschaft ein fernes und fremdes Gewitter sei, das in unbekannten Gegenden des Himmels sich düster zusammenzieht, um wüst und gleichgültig über die Keime daherzufahren, die das Gemüth in sich getrieben hat? Was ist sie vielmehr anders, als eine aufrichtige Verständigung unsers sinnenden Gefühls über sich selbst und über die Gedanken, die aus ihm und aus keinem andern Grunde erwuchsen; was soll sie anders thun, als diese Gefühle in Erkenntniss umwandeln, damit sie, nun nicht mehr beschränktes Eigenthum des einzelnen Gemüths, sondern über allen Wechsel der Stimmung erhobene Wahr-

heiten, sich besser gegen die Zudringlichkeit schützen mögen mit der Gewohnheit, Ueberlieferung der Kunstgeschichte, Geschmack des Zeitalters und vielfarbige Gattungen der Heuchelei unser unbefangenes Urtheil zu befangen suchen?

So wollen wir denn hier nichts anders thun, als dieser Quelle unbefangenen Kunstsinns eine feste Fassung zu geben suchen, die ihre planlose Verschleuderung verhindert. — Dass nun Untersuchungen dieser Art wenig zeitgemäss sind, wer wüsste dies nicht? Frühere Tage beschäftigten sich wohl mit der Frage, welchen Regeln ein Kunstwerk genügen müsse, um schön zu sein, aber der trockene Ernst dieser damals etwas erfolglosen Ueberlegungen hat sich längst in die schalkhaften Verkröpfungen verloren, in denen die Dialektik neuerer Kunstphilosophie, statt alte Räthsel zu lösen, ganz neue Gegenstände der Verwunderung geschaffen hat. Manches ist indessen überhaupt nachzuholen, worüber der hastige Schritt der letzten Entwicklung unserer Wissenschaften zu schnell hinweggegangen ist, und so wollen wir uns denn auch diesen Rückschritt in einer Weise der Kunstbetrachtung gefallen lassen, welche nicht die Schönheit ihres Gegenstandes durch die Begeisterung des noch tiefsinnigeren Redens darüber zu überbieten, sondern ihren Genuss an einfache Grundsätze des Wissens zu fesseln sucht.

Man kann mehrere Kreise von Bedingungen unterscheiden, denen die Schönheit eines Kunstwerks genügen muss, denn verschieden sind die auffassenden Thätigkeiten, mit denen die Empfänglichkeit des Geistes ihm entgegenkommt, und jede derselben muss es sich hüten zu verletzen. Jeder schöne Gegenstand muss zunächst durch sinnliche Empfindungen sich in das Innere des Geistes einführen, und wenn einige Künste weniger von dem unmittelbaren sinnlichen Eindrucke abhängen als andere, so vereinigen sie mittelbar nur um so mannigfaltigere Sinnesvorstellungen zu einer reichen inneren Bilderwelt der Erinnerung. Die Forderungen indessen, die unsere körperlichen Sinne an die Schönheit

eines Kunstwerks stellen möchten, pflegen in unserer Zeit eben so ungehört übergangen zu werden, als früher einseitige Ansichten mit Unrecht das Wesen der Schönheit in eine Fähigkeit der Gegenstände setzten, dem Spiel unserer Sinnesthätigkeiten angemessene Gelegenheit zu übendem Selbstgenuss zu geben. Während die letzte Ansicht sich selbst längst gerichtet hat, ist es vielleicht nicht undankbar, auf die wirklich berechtigten Ansprüche der Sinnlichkeit hinzuweisen, deren weitläuftigere Begründung übrigens nicht in der Absicht dieser Betrachtungen liegt. Denn es würde eine eigene und umfänglichere Untersuchung bedürfen, zu zeigen, wie alle jene Verhältnisse, alle jene dem Denken zugänglichen Beziehungen, in welchen man den höchsten Gehalt der Schönheit zu finden pflegt, ganz unverständlich für uns wären, wenn nicht die einzelnen Empfindungen der Sinnlichkeit uns die Beziehungspunkte und das wechselnde Spiel unserer körperlichen Thätigkeiten den Sinn der Beziehungen selbst, die zwischen diesen Statt finden, zu einem innerlich mitfühlenden Verständnisse brächten. Beschränken wir uns jetzt auf einige wenige Andeutungen, so können wir sogleich zweifelnd an den so oft vernommenen Satz anknüpfen, dass nie das Einzelne und Einfache schön sei, sondern nur das Zusammengesetzte die Schönheit durch ein festes Mass seiner innerlichen Beziehungen erwerbe. Dies ist vielleicht wahr, wenn man den Namen der Schönheit auf das unaussprechlich Höchste beschränken will, aber es ist grundlos zu meinen, dass der Eindruck einfacher Sinnesempfindungen von der höchsten Schönheit anders als der Grösse des Gefühls nach verschieden sei. Wir springen überhaupt zu schlecht mit dem Inhalte unserer Empfindungen um, weil wir seinen einfachen Zauber zu oft durch die Verhältnisse gestört sehen, in die er zufällig geräth; und so wie wir hässlichen Schmutz sehen, wenn der unvollkommene Ueberblick eines zusammengewürfelten Haufens uns die regelmässig gestaltenden Kräfte entgehen lässt, die seine

Theile beleben, so schätzen wir aus ähnlichen Gründen die Bedeutung aller unserer sinnlichen Empfindungen zu gering. Sehen wir doch, was aus der Welt werden würde, wenn wir uns ihrer entschlagen und nur mit dem reinen Gedanken die Ereignisse beobachten könnten. Eine Welt der Gestalten und der Bewegungen würde uns dann umfangen, aber weder Gestalt noch Bewegung würden unserer Erkenntniss das Innere der Dinge aufschliessen, oder uns jenen Naturgeist enthüllen, dessen Gegenwart wir sonst in jeder einzelnen Erscheinung, wie in der Gesammtheit der Ereignisse ahnend empfinden. Denn wenn vor dem Auge des reinen Gedankens einem allgemeinen Gesetze der Anziehung gehorsam, die Körper einer gemeinsamen Mitte selbstlos zustreben, oder wenn sie dem Zusammensinken in ein todtes Gleichgewicht durch den Drang einer ursprünglichen Geschwindigkeit entrissen, geschlossene Bahnen in rastlosen Bewegungen durchkreisen, was ist das Alles doch für den Gedanken? Für ihn, der jeder sinnlichen Empfindung ledig, nichts weiss von dem Gefühle der Anstrengung, die unsere Muskeln schwellt, oder von der Wonne der Ermüdung, in der der lebendige sinnliche Geist die Grösse und den Muth seiner früheren Bewegung nachgeniesst? Sicher, nur das, was sich selbst mühend und anstrengend bewegt, weiss was Bewegung ist; hätte die Natur der Kraft unsers Willens unsere Glieder widerstandslos dienstbar gemacht, so dass kein leises Gefühl der Last ihre Bewegungen begleitete, dann würden uns diese trotz aller zweckmässigen Verknüpfung doch ein so unverständliches Zucken sein, wie für jenen reinen Gedanken alle Bewegungen der äussern Welt. Die inneren geheimnissvollen Kämpfe des Suchens und Fliehens, die die Dinge durchbeben, können in der Erscheinung nur für den aufleuchten, der sie selbst vorher empfunden hat, und ohne dieses sinnliche Gefühl würden alle Bewegungen des Weltalls uns nur die Thatsache versinnlichen, dass jetzt etwas hier, nun aber dort sei; wie aber

würde dies die Kunst zu ihren Zwecken zu benutzen vermögen? Nun aber ferner die Gestalten, in deren Umrissen unsere Anschauung unmittelbar das Innere verkörpert zu erfassen wähnt, was sind sie für uns anders, als Denkmale vergangener Geschichten? Jener Anziehungen und Abstossungen nämlich, durch deren Gegenwirkungen ein immer unbekannt bleibendes undurchsichtiges Inneres der Dinge gewisse äussere Grenzen der Ausdehnung feststellte, an denen unsere eindringende Kenntniss abgewiesen wird, schützende Schranken, über die hinein in das Wesen der Dinge unsere Neugier nicht brechen soll? Gestehen wir zu, dass auch von Gestalten der reine Gedanke wenig zu fassen weiss. Wir, die sinnlichen Wesen, denen tausende kleiner Empfindungen fortwährend den Umriss unsers Körpers und die beweglichen Formen unserer Glieder anschaulich erhalten, und denen sie ausdeuten, welche Fülle von Spannkraft, welche zarte Reizbarkeit oder geduldige Stärke, welche liebliche Hinfälligkeit oder straffe Festigkeit in jedem einzelnen Theile dieser Umrisse schlummert, wir wissen freilich durch diese Hülfe der Sinnlichkeit begünstigt, auch die fremde verschwiegene Gestalt zu verstehen. Und nicht allein in die eigenthümlichen Lebensgefühle dessen dringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des singenden Vogels, oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unsers Geistes auf das Kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muschelthieres mitzuträumen und den seltsamen Genuss seiner einförmigen Oeffnungen und Schliessungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmuthigen Beugens und Schwebens beseelt; vielmehr selbst auf das Unbelebte tragen wir diese ausdeutenden Gefühle über, und verwandeln durch sie die todten Lasten und Stoffe der Gebäude zu eben so vielen Gliedern eines lebendigen Leibes, dessen innere Bebungen in uns übergehen.

Kehren wir aber noch einmal zu jener unsinnlichen Welt zurück, vor deren verschlossenem Innern der reine Gedanke verlassen und rathlos steht. Die Gewalt des Stosses, welche die nachgiebige Luft oder das spröde Metall erschütterte, ändert nicht allein die sichtbare Lagerung der Dinge, sondern regt in ihrer Spannung eine innere fortschreitende Bebung an, die verloren für die Gestalt der sichtbaren Welt sich mit mannigfachen Abwandlungen durch die Umgebungen fortpflanzt, und bald an ihrem ausgedehnten Widerstande sich bricht. Aber einen sinnlichen Geist treffend vergeht sie nicht ganz, und als der erste volle und lebendige Hauch, der das inhaltslose todte Gerüst der Raumwelt durchweht, bricht der Klang hervor, die ortlose gestaltlose Seele der Natur, die endlich in ihrer einfachen Innerlichkeit ausspricht, was Gestalten und Bewegungen auszudrücken umsonst sich bemühten. In dem Tone der Stimme glauben wir nicht allein das Gemüth des Sprechenden unverschleiert zu erkennen, sondern das Wesen jeglichen Dinges spricht aus dem Klange, den wir ihm entlocken. Nicht mehr an der Kraft, die er ausübt, nicht an der Grösse seines Widerstandes gegen äussere Gewalten schätzen wir jetzt die Härte, die Dichtigkeit, die Sprödigkeit und Federkraft des Körpers; vielmehr in der Fülle der Klänge, in ihrer Weichheit oder Herbigkeit, in dem Schneidenden oder Abgerundeten und Feuchten des Schalles glauben wir erst zu fühlen, wess Geistes Kinder alle jene Eigenschaften sind, und welche wahrhafte Härte und Sprödigkeit, welche wahre Weichheit des Wesens und Daseins in der Welt sich hinter jenen äusserlichen Gestalten räumlich wirkender Kräfte verhüllt. Wir werden nicht lange im Stande sein, jene klang- und lichtlose Welt der Atome und der Bewegungen, wie sie der Naturforscher allein ausser uns bestehen lässt, für das wahrhaft Seiende zu halten, dem die ganze Pracht unserer Sinnlichkeit nur als verhüllender Schatten, als beschränkte Auffassung nachfolgte. Vielmehr

wie die lebhaften Geberden von Gestalten, deren Stimme die Entfernung verschlingt, so scheinen uns die Bewegungen der Natur ein fruchtloses Umherwerfen der Anstrengung, bis es ihr gelingt, in der Seele ihre Sehnsucht und ihr Streben in dem vollen und farbigen Glanze der Sinnlichkeit auszudrücken. Wie wir indessen hierüber auch denken wollen, die Betrachtung der Schönheit wenigstens und der Kunst muss zugestehen, dass in den sinnlichen Empfindungen die erste und nicht geringe Offenbarung des schlummernden Geistes gegeben ist, in dessen Träume sich zu versenken sie so oft liebt. Und hiervon ist kein Sinn ausgenommen, obgleich nicht alle in gleicher Weise und mit gleicher Kraft dies Innere der Dinge verkündigen.

Während wir, Töne selbst erzeugend, auch in den vernommenen Mass und Grösse der Strebung wiedererkennen, die wir in sie gelegt, treten uns die farbigen Lichter anders zwar in dieser Beziehung entgegen, aber sie erwecken um so freundlicher in uns die Anerkennung einer fremden geheimnissvollen Realität, in deren Klarheit wir hineinsehen, ohne sie doch ergründen und nachschaffen zu können. Ungünstiger sind die andern Sinnesempfindungen gestellt, die für sich kein schönes Ganzes zu bilden vermögen, aber wir würden nicht so viel von dem Dufte, der Wärme und Weichheit der Farben und der Töne sprechen, wenn nicht auch in diesen Empfindungen der Geist der Natur eine eigene Offenbarung hätte.

In aller Sinnlichkeit finden wir also etwas mehr, als Gleichgültiges oder nur Angenehmes; wer einmal nur sich in die Anschauung eines reinen farbigen Lichtes vertieft hat, wird vielmehr zugeben, dass diese Empfindungen nur eine geringe fast verschwindende körperliche Lust erwecken und dass sie nur in unbedeutendem Masse angenehm heissen können, während grade der ahnungsvolle Eindruck, den sie auf das Gemüth machen, uns so bedeutend in das Verständniss des natürlichen Daseins einführt. Auf solchen Grund-

lagen ruht nun eine reich ausgebildete Schönheit. Die Harmonien der Töne und der Farben, die schönen Abwandlungen der Tonfolgen und die Bedeutsamkeit aller sichtbaren Bewegungen und Gestalten stehen in einer sehr nahen Beziehung zu jenen leiblichen Thätigkeiten, durch welche ihre Anschauung oder ihre Nacherzeugung möglich wird. Und so würden sich ohne Zweifel physiologische Gesetze der Kunstschönheit entwickeln lassen, die uns zeigten, welcherlei Zusammenfassungen sinnlicher Elemente zu vollbringen dem Systeme unserer sinnlichen Thätigkeiten schwer fällt, welche andere ihrem Ablauf sich anschmiegen, welcherlei Uebergänge und Gegensätze zwischen verschiedenen Elementen sie zu ertragen und auszuführen fähig sind, welche andere dagegen sie nur mit Zerrüttung ihrer Ordnung und Erschöpfung ihrer Kräfte zu verfolgen vermöchten. Reich und noch unerforscht, verdiente dieses Gebiet eine weitere Pflege, und seine bessere Aufhellung würde vielleicht einige Streiflichter auf jene Eigenthümlichkeiten des Kunstgeschmackes werfen, die wir bei Völkerschaften von sehr verschiedener Abstammung und abweichendem körperlichen Baue finden.

Uns aber liegt es ob, einen zweiten Kreis von Bedingungen hervorzuheben, den die Schönheit eines Kunstwerks zu schonen und zu befriedigen hat. Der äussere Eindruck trifft in uns nicht nur ein Gewebe körperlicher Thätigkeiten, das hier angeregt, an vielen entfernten Orten nachbebt, und die einzelnen Empfindungen haben ihre Verwandtschaften und Gegensätze nicht nur insofern, als die leiblichen Vorgänge, von denen sie erzeugt sind, einander begünstigen, stören oder ausschliessen. Alle diese Vorgänge vielmehr brechen sich noch einmal an dem Wesen der Seele, und neue Bedingungen ihrer Thätigkeit treten hinzu, um aus dem weiteren Kreise des sinnlich Angenehmen einen engern des Schönen auszuscheiden. Nur wenigen Vorstellungen gestattet die Enge des Bewusstseins, zugleich in voller Klar-

heit vor uns zu stehen, nicht von jeder zu jeder andern an Inhalt und Gestalt verschiedenen vermag unsere Aufmerksamkeit mit gleicher Leichtigkeit überzugehen, und nicht jede Anhäufung von Gedanken gewährt unserm Geiste dieselbe Befriedigung müheloser beherrschender Uebersicht. Manche Züge eines schönen Gegenstandes werden eine volle und deutliche Entfaltung ihres ganzen Inhalts von der Kunst verlangen müssen, um von der Seele all ihrem Werthe nach empfunden zu werden, manche andere werden um so eigenthümlicher und tiefer das Gemüth ergreifen, je einfachere Andeutungen der Einbildungskraft Spielraum lassen, das übrige Verschwiegene durch eigene Thätigkeit zu ergänzen, oder über das Mitgetheilte hinaus in einen noch unerschöpften Reichthum unberührter Geheimnisse zu blicken. Oft wird die Mannigfaltigkeit verbundener Einzelheiten unsere Seele zerstreuen, und die Vorstellungsreihen vergeblich jene Geschlossenheit und Abrundung suchen, die ihren Ueberblick möglich macht, oft gerade wird ein eigenthümlicher Genuss aus jenen leisen vervielfältigten Erzitterungen quellen, mit denen dieselbe Mannigfaltigkeit tausend Fäden unsers Gemüths anregt, und schnell verschwindende halbverhüllte Gedanken die stetige und helle Entwicklung einer herrschenden Ideenreihe ahnungsvoll umkreisen lässt. Manches darf nur einmal und deutlich dem Gemüthe gezeigt werden, dessen Empfänglichkeit sein Anblick erschöpft, andere Gedanken bedürfen, wie der Tropfe den Stein höhlt, mannigfacher Wiederholungen, um allmählich ihren Erschütterungskreis auszubreiten und durch die Menge angeregter Erinnerungen ihr ganzes inneres Leben dem geistigen Auge zu entfalten. Alle diese Verhältnisse sind den Ansichten über die Schönheit der Kunstwerke schon längst bekannt gewesen und das Meiste, was wir an älteren Versuchen, die Kunstübung durch Gesetze zu bestimmen, besitzen, läuft darauf hinaus, den Gang der angeregten Vorstellungen mit den natürlichen Gesetzen und den Gewohnheiten der See-

lenthätigkeiten zusammenzustimmen. Wenn die Schönheit des Kunstwerks darin bestehen soll, dass es die möglich grösste Anzahl der Gedanken in den kleinsten Zeitraum zusammendränge, oder darin, dass es Verhältnisse zeige, die der nachschaffenden Einbildungskraft den Genuss einer freien zwecklosen Zweckmässigkeit verschaffen, oder wenn im Einzelnen verlangt wird, durch allmähliche Steigerung der Gedanken und ihres Werths die sinkende Empfänglichkeit wach zu erhalten und zu heben, oder durch plötzliche Ueberraschungen sie zu neuem Schwunge aufzuregen, so stehen alle diese Anforderungen wesentlich auf diesem Boden, obgleich sie zum Theil Gesetze berühren, denen noch ausserdem eine höhere Bedeutung zuzuschreiben sein würde. Allein wie lange man auch schon an Betrachtungen dieser Art gewöhnt sein mag, so ist doch zu zweifeln, ob in ihnen die eigentlich wesentlichen Gesetze der Schönheit gefunden oder zu finden sind. Denn alle solche Bemerkungen pflegen uns meistens nur den ganzen Vorrath der innern Zustände und der Erschütterungsweisen des Gemüths vorzuführen, welche überhaupt in der Hand des Künstlers Mittel zu gewaltigen Wirkungen werden können. Aber sie sagen uns weder, wie man sie handhaben müsse, um ihren Erfolg zum Schönen zu lenken, da doch ihre Kraft sich nicht minder auch im Hässlichen äussern kann, noch, wenn sie dies etwa versuchen, wissen sie Gründe anzugeben, warum die dann entstehende Lust über den Reiz des Angenehmen hinaus noch auf die Würde des Schönen Anspruch machen dürfe. Auch diese Ansichten bedürften daher einer neuen Durchforschung; es wäre nöthig, jene allgemeinen Gestalten des Vorstellungsverlaufes, jene einfachen Grundverhältnisse des Mannigfaltigen aufzusuchen, auf denen überhaupt in unserer Seele die schöne Lust begründet ist. Man würde daraus vielleicht bestimmtere Anweisungen über viele Kunstmittel schöpfen, deren Kraft wir jetzt nur an glücklichen Beispielen bewundern. Man würde lernen, wo eine halbe Verhül-

lung tieferen Eindruck gewährt, als offene Darstellung, was in der Erwartung ergreifender oder in der Erinnerung mächtiger und inniger bewegt, als in unmittelbar gegenwärtigem Anblicke, und von hier aus dürfte man ohne Zweifel auch für die grösseren zusammengesetzteren Werke eine Reihe psychologischer Bedingungen der Kunstschönheit aufstellen können. Aber man würde sich hüten müssen, diese Gesetze, wie es so oft geschehen ist, für die höchsten zu halten, in denen der eigentliche Sinn aller Schönheit völlig umschlossen liegt.

Ein Kunstwerk darf nicht nur für eine wunderbar ausgesonnene Veranstaltung gelten, unsern Sinnen oder dem bewegten Treiben und Fliessen unserer Vorstellungen wohlzuthun, nicht für ein Mittel, das man wegwirft, wenn sein Zweck erreicht ist, vielmehr grade in seinem Inhalt wollen wir einen unabhängigen Werth erkennen, der die Gefühle rechtfertigt, von denen in seiner Anschauung unser Gemüth bewegt wird. Und so dürfen wir wohl, nachdem unsere Betrachtung uns an den Gebieten des Leibes und der Seele vorübergeführt hat, auch noch des letzten Gliedes einer berühmten Dreiheit gedenken, und nach den Forderungen fragen, welche der Geist an das Kunstwerk und seine Schönheit stellen wird.

Noch inhaltlos und unbefangen drängt sich die natürliche Seele jedem Eindrucke entgegen, an allem sich erfreuend, alles zu lieben erbötig, was ihre Thätigkeit zu einem glücklichen lebendigen Spiele vereinigt; der Geist hat gewählt, was er lieben will, und durchdrungen von einer Ahnung des ewigen Weltinhaltes fragt er weniger mehr nach der Befriedigung, in der die Seele schwelgt, sondern richtet an alles Schöne das Verlangen, Gestalten ihm zu zeigen, die ihre Heimat in diesem Höhenkreise der besten Wirklichkeit haben, und Ereignisse zu schildern, deren Anblick in die Gemeinschaft dieses ewig Wesentlichen zurückführt. Ueber jenes Leben, in welchem mancherlei äussere Ein-

drücke nur den zufälligen vereinzelten Regungen unsers endlichen Gemüths schmeichelnd sich anschliessen, soll uns ein Bild des Weltlaufes aufgehn, in dessen Betrachtung und Genusse die des allgemeinen Geistes würdige Lust und Seligkeit jede andere vergängliche Stimmung überwächst. Diese Forderung ist ein Verlangen nach Wahrheit; denn eben dies meinen wir nicht, dass das Schöne der Kunst uns einen nirgends vorhandenen in dem leeren Spiele der Einbildungskraft allein kreisenden Himmel täuschend vorstellen solle, sondern dieselbe Welt, in der wir leben, soll unsern Blicken durchsichtig werden, und jeder Schritt im Reiche der Kunst soll uns gemahnen, zugleich ein Schritt in der wahrsten Wirklichkeit des Weltalls zu sein.

Diese Bedürfnisse des Geistes, nicht nur die der Seele zu befriedigen, ist den echten Erzeugnissen der Kunst zu keiner Zeit misslungen, aber die kühlere Wissenschaft, die ihrem Geheimnisse nachforschte, hat erst in unsern Tagen das Wesen des Schönen und der Kunst nach diesem Masse zu messen begonnen. Wie viel Grosses, wie viel Verfehltes diese Bemühungen einschliessen mögen, darf hier unentschieden gelassen werden, denn aus dem ganzen Reichthume des Inhalts, dem sie gewidmet worden sind, wollen wir nur einen kleinen Theil als den endlichen Gegenstand unserer ferneren Betrachtungen auslösen.

Kunstwerke kann es geben, die einer unmittelbaren Offenbarung gleichen und in einem kleinen Brennpunkt alle Strahlen der Wahrheit zu einem vollständigen Weltbilde sammeln. Aber wir lieben nicht nur die Lichtquelle selbst, sondern auch die Gegenstände unter ihrer Beleuchtung. Mag auch mit dem umfassenden grossartigen Inhalte, der jenen ganzen Lichtkreis vereinigt, der Werth eines Kunstwerks wachsen, so ist doch auch in dem eine Schönheit, das einzelne Bruchstücke der Welt in seine wärmende farbige Beleuchtung rückt. Würde doch ohnehin jedes Werk, das den höchsten Inhalt uns darstellen wollte, seine eigene

Bestimmung verfehlt haben, wenn es für mehr als Bruchstück gelten und das seiner Natur nach Unerschöpfliche erschöpfen wollte; der Genuss würde enden, wo er beginnen sollte, beim Verständniss. Von Seiten des Inhalts wird mithin jede Kunst nur ein Streiflicht des höchsten Glanzes darstellen, um so wahrscheinlicher ist es, dass ihre Gewalt über die Seelen in der Form und Eigenthümlichkeit ihres Darstellens bestehn werde. Und wenn wir gleich das Vorurtheil bedauern müssen, welches den wahren Werth des Schönen allein in seiner Form finden will, so mögen wir doch zugeben, dass die Kunst nicht überall das Ganze des werthvollen Inhalts wird darstellen müssen, aber mit der Kraft des Ganzen muss sie das Einzelne beleuchten. Seine ewige Gegenwart braucht an den kleinen Dingen der Welt nur durch wenige Züge sich zu verrathen, die uns entschieden und mühelos in eine reinere Luft emporheben und unserer Ahnung die übrigen Fernen der Welt eröffnen. Der wissenschaftlichen Betrachtung nun geziemt es, diese Wege der Erhebung zu beschreiben, der Kunst, sie sogleich zurückzulegen und uns mit sich emporzuführen. Unser Entschluss kann daher nur sein, das erste zu unternehmen, und auch dies wäre unmöglich ohne das Glück, mit welchem das andere der Kunst so oft gelungen ist.

Vermöchten wir ein Ereigniss so zu beobachten, wie es in den Gang des Weltplans mitwirkend eintritt, so würde diese Anschauung seiner Bedeutung einer Erhöhung durch die Mittel der Kunst weder bedürftig noch fähig sein, und in der That gewährt uns die Betrachtung grosser geschichtlicher Entwicklungen diesen Genuss einer ursprünglichen bedeutungsvollen Schönheit. Aber in dem Gebiete der gewöhnlichen Ereignisse sehen wir selten oder nie den Plan der Weltordnung, dessen Ganzheit nur unserer Ahnung offen steht, sondern wir gewahren nur den Rhythmus seines Ganges an den wenigen Schritten, die in die beschränkte Ausdehnung unserer Beobachtung fallen. An ihn muss die

Kunst sich halten, um ihren Gebilden Wahrheit zu geben, sie muss den Inhalt, der nur als eine ewige Geschichte selbst ursprünglich gedacht wird, in die Form eines Geschehens zusammendrängen, an der das Kleinste Theil haben und durch sie dem Ganzen sich anschliessen kann. Und auch hierin wird die Kunst die Züge des Weltbaues nur nachahmen. Denn auch in ihm sehen wir, dass der grösste und höchste Inhalt nicht allein als eine einmal sich vollziehende Geschichte abrollt, sondern dass er sich ein Reich von Formen des Geschehens, von allgemeinen Gesetzen geschaffen hat, die so wie sie sind, nur um des willen sind, weil sie den Werth der höchsten Ideen in die zersplitterte, zerstreute Welt der einzelnen Erscheinungen überzuführen bestimmt sind.

Soll die Kunst nun allgemeine Verfahrungsweisen besitzen, die unabhängig von dem Stoffe, in dem sie ihre Gebilde verwirklicht, und gleich unabhängig von dem Inhalte sind, den sie darstellen will, so können diese nur Wiederholungen jener allgemeinen Gesetze sein, die auch den Weltbau im Grossen beherrschen, und die ebenso wenig einer einzelnen Erscheinung eigenthümlich sind, als sie anderseits jenen höchsten Inhalt selbst aussprechen. Sie bedeuten vielmehr auch in der wirklichen Welt nur die formellen Weisen des Benehmens der Dinge, das sie einhalten müssen, wenn sie in eine vernünftige und schöne Welt passen wollen. Und hierin grade liegt ihre Allgemeingültigkeit. Ueber das letzte Ziel des Weltplans und den Lauf seiner Entwicklung lassen sich unzählige abweichende Meinungen ausbilden, aber die Züge der Schönheit treffen jedes Gemüth und fragen nicht nach dem bestimmtesten Inhalt seines Glaubens. Sie können es, indem sie nicht den verhüllten Plan der Welt selbst darstellen, sondern nur die ewigen Formen der Weltordnung, die uns wirklich umgeben, und deren Bedeutsamkeit sich auch das Gemüth nicht entziehen kann, das hinter ihnen jenen noch höheren Inhalt zu sehen nicht vermögend oder nicht willig ist.

Dass nun diese **metaphysischen Bedingungen der Kunstschönheit** die einzigen sind, deren Befriedigung der Geist noch über Seele und Sinnlichkeit hinaus verlangt, dürfen wir nicht behaupten. Auch der Gegenstand, dessen Fassung sie bilden sollen, darf ihnen nicht roh überliefert werden, sondern nur ein Gemüth, das ihn bereits in eine inhaltvolle Welt der Kunstgedanken verschmolzen hat, wird ihn flüssig genug finden, um in diese äussern Formen der Darstellung zwanglos sich zu fügen. Aber diesem künstlerischen Inhalte wollen wir eine eigene Betrachtung zu anderer Gelegenheit widmen, und jetzt nachzuweisen versuchen, welche Ausführung im Einzelnen unsere allgemeine Ansicht verstattet.

II.

Drei Mächte sieht unsere sinnende Beobachtung der Welt sich in einander zum Laufe der Dinge verschlingen: allgemeine Gesetze des Werdens und Geschehens, theilnahmlos für jede einzelne Gestalt des Erfolges, bilden das ewige Schicksal der Erscheinungen; ihnen unterthan ist eine Fülle der lebendigen Wirklichkeit, die mit wunderbaren eingebornen Trieben der Gestaltung und innerlicher Regsamkeit diese starren Schranken überwebt, und in dieser endlich glauben wir zuweilen deutlicher die Spur eines ordnenden Gedankens zu gewahren, der den zusammenhangslosen Lärm der Erscheinungen einem gemeinsamen Ziele dennoch unwandelbar zuführt. Nicht diese letzte dem Ziele zugewendete Bewegung allein bildet den Sinn des Weltlaufs, sondern darin grade liegt seine Bedeutung, dass dieser allmähliche Fortschritt jene widerspenstigen Mächte, die nie fortschreitenden Gesetze und die eigenwillige Regsamkeit der Dinge, in sich einschliesst. Soll die Kunst uns in ihren Werken ein Abbild dieses gesammten Weltlaufes geben, so darf keiner dieser Züge ihr fehlen, und die Weisen ihres Verfah-

rens müssen jedem Raum lassen, sich in seiner Bedeutung zu entwickeln. Stehn nun diese einzelnen Züge vor dem Auge der Lebenserfahrung nur als Räthsel da, deren Vereinigung durch eine gemeinschaftliche Lösung die ganze Kraft eines menschlichen Herzens beschäftigen kann, so hat auch die Kunst nicht von einer bekannten und gewissen Lösung aller der Fragen auszugehn, die sich hier zudrängen, sondern sie ist diese Lösung selbst. Sie verkündigt nicht eine sonst gewusste Wahrheit, sondern erzeugt sie in ihren Schöpfungen. Denn die Räthsel der Welt zu lösen, wird dem reinen bedürftigen und entblössten Gedanken nie gelingen; da wo die Wissenschaft verzagen müsste, den tiefen Gehalt des Lebens zu deutlicher Erkenntniss zu bringen, hat die Dichtung zu allen Zeiten eingegriffen, und auf dem wärmeren Boden des fühlenden Gemüths das zu lebendigen Blüthen emporgetrieben, was im Lande der Erkenntniss immer ein trockener gestaltloser Keim geblieben wäre. Jedes echte Kunstwerk ist eine Eroberung einer neuen Erfahrungswelt; es spricht für die Erkenntniss keine Lehre aus, die diese selbst zu finden unfähig wäre, aber die breite zerstreute Welt menschlicher Erfahrung sammelt es zu einem verdichteten Bilde, an dem die Erkenntniss als an einem neuen, aber alle Elemente seiner Lösung in sich tragenden Räthsel wiederum sich versuchen mag.

Lassen wir indessen diese Gegenstände, die erst in Frage kommen würden, wenn es sich um den Inhalt handelte, den die Kunst gestalten soll; für uns ist es jetzt genügend, wenn sie durch Erinnerung an dieselben Kräfte, welche die Welt bewegen, uns dem Räthsel nur wieder gegenüberstellt, dessen Dasein und Werth die Kleinlichkeiten des Lebens häufig unserm Gemüthe verdecken. Und so wollen wir an alle Kunstgebilde zunächst die allgemeine Anforderung stellen, dass sie uns überall die Erinnerung an allgemeine Gesetze, an ihre Verkettung mit einem unergründlich gegebnen Wirklichen, und endlich die diesem Laufe

inwohnende Herrschaft eines einzigen höhern Zieles erwecken. Aber wenn hierin die formellen Bedingungen der Kunstschönheit beruhen sollen, so werden wir ihre Erfüllung selbst wieder in dreifacher Art verlangen müssen: denn zuerst wird der noch ungestaltete Stoff, mit dem die Kunst wirkt, Anlagen zeigen müssen, jene bestimmten bedeutungsvollen Formen aufzunehmen; dann aber werden die allgemeinen Verfahrungsweisen der Kunst in der Verbindung des mannigfaltigen Einzelnen sich eben so nach ihnen zu richten haben, und endlich muss selbst der individuelle Plan eines Kunstwerks die vollständige Erinnerung an diesen Weltbau durch die Gestalt seiner Entwicklung und Zusammenfügung erwecken können. Nicht alle Künste vermögen jede dieser Forderungen in gleicher Ausdehnung und in gleicher Weise zu erfüllen, und hieran hauptsächlich liegt die nothwendige Beschränkung, die sich jede derselben in der Wahl der Gegenstände auferlegen muss, um der Beschränktheit ihrer Mittel ebenso sehr sich anzubequemen, als zuweilen sie zu ergänzen. Unsere gegenwärtige Betrachtung daher, absehend von der Gewalt des Inhalts, den schöne Erfindung und der Hintergrund einer inhaltvollen Weltansicht zum Gegenstand unserer Bewunderung machen können, wird sich hauptsächlich nur mit den Künsten beschäftigen, die irgend einen äusserlichen Stoff zu schöner Gestaltung auszuprägen suchen und dadurch formeller Vollendung mehr Raum geben, als die Poesie, die im Reiche der Gedanken lebt.

Richten wir zuerst unsern Blick auf die allgemeinen Gesetze, so müssen wir von ihnen ausdrücklich verlangen, dass sie gegen den dargestellten Gegenstand gleichgültig sind. Dies freilich nicht, als müsste ihr Befehl unvergleichbar mit ihm sein, wohl aber müssen wir fordern, dass jedes Kunstwerk uns den beschränkten Gegenstand seiner Wahl als unterworfen einer Gesetzlichkeit zeige, die neben ihm unendliches Andere in gleicher Weise beherrscht. Eben durch

diese Erinnerung sühnt die Kunst diese Schuld der Endlichkeit, ein einzelnes Bruchstück der Welt unserer Anschauung darzubieten und erweitert unsern Blick über seine Grenzen hinaus, ohne durch einen bestimmten fremdartig angefügten Inhalt ihn zu verwirren. Wie nun die Kunstwerke es vermögen, neben der Entfaltung ihres Gedankens jene Erinnerung festzuhalten, zeigt uns sogleich am deutlichsten das Beispiel der Musik. Die Natur der Töne, deren Auffassung für uns stets einen Zeitraum füllt, lässt jene Gesetze sogleich als die beherrschenden Mächte der Zeit erscheinen, in deren gleichgültiger Ausdehnung die einzelnen Klänge, um ihr ausdrucksvolles Spiel zu entfalten, kommen und gehen. Neben dem Entwicklungsgange der Melodie bilden die Schläge des Taktes die stets begleitende Erinnerung an das allgemeine Schicksal, dessen abgemessene Kreisungen alle Wirklichkeit hervorrufen und hinwegraffen, ohne für die eine mehr Vorliebe zu zeigen als für die andere. Und eben deswegen bedarf der Takt häufig einer Verschleierung; sein starkes Hervortreten, so dass er sich zum Rhythmus des Ganzen aufdrängte, würde übel zu dem Sinne eines Chorales stehen, in dessen Tönen ja keine hinfällige, unter andere Gesetze gebundene Wirklichkeit, sondern die Fülle des höchsten einigen Seins selbst sich entwickeln soll. Desto entschiedener, obwohl nur in ernstem und langsamem Gange darf er den starken und festen Grund eines kriegerischen Marsches bilden, in dem der Muth menschlicher Begeisterung sich gern auf die unwandelbaren Geschicke der Welt stützt. Und so mag er denn ungebunden herrschen in jenen Tänzen, in denen jede Selbstständigkeit und melodiöse Kraft des einzelnen Gemüths sich der nivellirenden Gemeinheit des alltäglichen Taumels der Dinge überlässt. In reicherer Ausbildung als der gewöhnliche Takt der Musik zeigt uns das Metrum der Dichtkunst eine ähnliche Bedeutung. Man hat seinen Werth und seine Nothwendigkeit oft künstlich zu erweisen gesucht, am meisten von dem Standpunkte psychologischer

Ansichten, die in ihm irgend welche angenehme Berührung der Vorstellungsthätigkeiten fanden. Mehr indessen scheint es doch zu sein. Wo die Poesie irgend einen kleinen beschränkten einzelnen Inhalt mit der Fülle ihrer übrigen Kunstmittel uns vor Augen stellt, würde sie ungerecht sein, wenn sie ihn als die einzige augenblickliche Anfüllung der Welt hinstellen wollte. Sagen kann sie freilich nicht, ohne überhaupt aus einander zu gehn, wie Vieles und Grosses noch ausser ihm ist, aber in der metrischen Gebundenheit ihrer Rede lässt sie uns zugleich die Schwingungen eines allgemeinen Schicksals ahnen, das ihn weit überragt, und rückt so den Inhalt gerade durch eine ihm gleichgültige Form in die Stellung, die in einer poetischen Weltauffassung ihm zukommt.

In der Musik nun kann der Takt im Allgemeinen nicht entbehrt werden, denn ihre Töne gestatten nicht durch ihren Inhalt, sondern nur durch die Weise ihrer Verbindung eine Erinnerung an die Gesetzlichkeit festzuhalten, von der die Welt getragen wird; die Dichtkunst dagegen kann die gebundene Rede entbehren. Denn sie vermag nicht bloss durch die äussere Form, sondern auch durch den Sinn der Gedanken das allgemeine Schicksal lebendig darzustellen; ja sie wird zu dem letzten genöthigt sein, wo sie irgend umfassende, verwickelte Verhältnisse des Lebens behandelt, die nicht einem eintönig fortklingenden inhaltlosen Gesetze unterworfen gedacht werden können, sondern in deren Einzelheiten die Nothwendigkeit des Weltlaufs vielgestaltig eingeht. Die Erzählung, der Roman verlegen daher ihren Rhythmus in die Entwicklung ihres Inhalts selbst; das Epos bedarf eines einfachen, in vielen Einzelheiten veränderlichen Versbaues, und nur das lyrische Gedicht darf sich in verwickelten, sich wiederholenden Rhythmen bewegen, in denen es doch dann mehr einen eigenthümlichen inwohnenden Gestaltungstrieb, als ein allgemeines Schicksal zum Ausdrucke bringt. Die Mannigfaltigkeit gleichzeitig er-

klingender Töne gestattet der Musik, eine Tonreihe ausdrücklich zum Träger dieser Erinnerung zu machen, und es liegt in einer bekannten physiologischen Symbolik, dafür die tiefen Töne zu wählen, über deren fester Grundlage sich die Lebendigkeit der höhern bewegt. Allein nichts in der Welt ist ein reines blosses Schicksal, sondern Alles hat seine eigene Lebendigkeit in sich, und so wird es stets der frostigste Anfang der musikalischen Kunst sein, durch die Klänge des begleitenden Basses nur eben die Tactschläge des Schicksals anzudeuten, den ganzen Lauf der Entwicklung aber einer abgesonderten Tonreihe zu überlassen. Ebenso wenig dürfen wir fortwährend ohne allen Kampf das Einzelne und seine Lebendigkeit dem allgemeinen Gesetze zum Opfer fallen lassen; nicht immer dürfen die organischen Abschnitte der Melodie mit den todten des Tactes zusammenfallen, sondern viel lebendiger wird der sich sträubende zarte Körper der Melodie bald von dem starren Gange des Tactes nach sich geschleppt, bald eilt seine fröhliche Lebendigkeit erwarteten Zeitabschnitten ebenso reizend vor. Nach solcher Brechung der allgemeinen Nothwendigkeit werden einzelne Schritte vollkommener Anpassung der Entwicklung an sie desto mehr erquicken, und namentlich der Ausgang eines Ganzen wird diese Beruhigung stillen und befriedigten Enthaltenseins des einzelnen Lebens in dem allgemeinen Weltlaufe verrathen müssen. Den Reichthum dieser Verhältnisse vermag die Poesie zwar nur in geringerer Mannigfaltigkeit, aber fühlbar genug durch den Widerstreit auszudrücken, den sie zuweilen zwischen dem Accente des Metrum und der eigenthümlichen Betonung der Worte eintreten lässt.

Versuchen wir diese Forderung steter Erinnerung an allgemeine Gesetze, die gleichgültig über aller einzelnen Entwicklung schweben, auch an die Werke der Baukunst zu stellen. In dem Flusse der Töne liess sich leicht die periodische Wiederkehr der Zeitabschnitte als etwas von aller bestimmten Gestalt der Melodie unabhängiges herausfühlen,

aber die räumlich gestalteten Massen der Baukunst scheinen das allgemeine Gesetz der Schwere zwar in sich zu tragen, aber nie unabhängig von ihrer bestimmten Gestalt im Einzelnen darzustellen. Nun ist es auch ohne Zweifel richtig, dass ein Bauwerk sich zu einer Musik wie ein einzelner organischer Bildungstrieb, der seine völlige Entwicklung erlangt hat, zu einem umfassenden Weltlaufe verhält. Wir dürfen an ihm eine so deutliche Ausprägung der allgemeinen Gesetze so wenig erwarten, als an irgend einer einzelnen Thier- oder Menschengestalt, durch deren Darstellung die Sculptur noch weiter sich von unserer Aufgabe entfernt. Wir können in der Architectur eine Andeutung des allgemeinen gleichgültigen Schicksals nur in irgend einer Erscheinung erwarten, in welcher das Unzureichende des organischen Bildungstriebes hervortritt und der Kampf sichtbar wird, den er um seiner Vollendung willen mit der Natur der schweren Masse führt. Steht man einem gothischen Dome gegenüber, so fühlt man bald, worin diese Andeutung liegt. So wie der Schaft mancher Pflanzen nicht durch einen einmaligen Aufschuss seine völlige Höhe erhält, sondern in Knoten die erschöpfte Kraft sammelt, um dann mit einem neuen Wurfe eine höhere Stufe der Entfaltung zu erreichen, so sehen wir auch hier viele strebende Keime ganz hinter dem Gipfel des Gebäudes zurückbleiben und ihre Triebe frühzeitig in kleinere Blüthen aushauchen; andere sehen wir nur in einzelnen Absätzen, immer von neuem sich sammelnd, immer an Ausdehnung verlierend, emporstreben, und nur wo die ganze Kraft des Gebäudes massenhaft sich zusammennimmt, erreicht sie es in der Höhe einen Abschluss zu finden, der ihrem strebenden Triebe entspricht. Diese einzelnen Absätze betrachten wir als die Theilstriche, die dem Tacte ähnlich die allgemeine Macht der Schwere an der lebendigen Entwicklungslust des organischen Aufstrebens zieht. Wer würde nun nicht sogleich einwerfen, dass diese Betrachtung nur der Baukunst gelten könne, die diesen vielfach getheilten Aufbau

kennt, und dass namentlich die Griechische Architectur nur in wenigen und nicht in den vorzüglichsten ihrer Werke dieser Forderung genügen würde? So ist es nun auch; in der That ist ein Griechischer Tempel ein einziger Tact, ein einziges Internodium einer schönen Pflanze, zu den edelsten Verhältnissen ausgebildet. Diese wird man immer bewundernd geniessen müssen, wenn man auch bekennt, daran kein Genüge zu finden. Es würde uns nichts helfen, wenn wir unsere Ketzerei in diesen Dingen bemänteln wollten. Wir wollen lieber die Betrachtungen aussprechen, die nicht allein aus diesen Ueberlegungen, sondern auch aus dem unmittelbaren Eindruck der Dinge entstanden sind. Was in andern Völkern mit einem glühenden Gefühl, mit unendlichem sich überstürzenden Reichthum der Gedanken und Bilder in der Kunst lebt und webt, dieses Alles haben die Griechen stets in das Enge gezogen, vielleicht, weil sie es für Vermessenheit hielten, daran zu denken, dass ein so wildes Chaos der Ueberfülle je sich reiner Schönheit nähern könne, vielleicht auch, weil eine zuweilen doch wohl bemerkbare angeborne Frostigkeit der Anschauung ihrem sonst so schönen Masshalten einigermassen förderlich entgegenkam. Allein innerhalb dieser Grenzen sind sie in der That gross und edel gewesen und weit verständiger als ihre späten Vergötterer, deren Abneigung gegen allen Reichthum der neuern Kunst in dem folgerechten Beschlusse allein enden müsste, künftig in der Kunst so durchaus masshaltend und einfach zu sein, dass vor Einfachheit eigentlich gar nichts mehr zu sehen wäre. Der Geist der neueren Völker ist hierin durchaus von dem der Alten verschieden, und es wird stets unmöglich sein, es allgemein glaubhaft zu machen, dass eine schöne Armuth besser sei als eine schöne Fülle. Diese Gleichheit der Schönheit freilich, wie würde die Schule sie je zugeben können? Wenden wir uns daher nicht an sie, sondern an die unbefangne Auffassung jedes Gemüths, das nicht gewaltsam sich aus seiner Zeit heraus versetzen will. Die

Kunst der Griechen, mit Ausnahme ihrer frühesten Epopöe vielleicht, ist eine statuarische; ihre architectonischen wie ihre dramatischen Werke sind herrliche, in den schönsten Formen vollendete Krystallisationen eines scharf bestimmten und begrenzten Gedankens; aber die höchsten Forderungen, die gerade an diese Kunstformen zu stellen sind, erfüllen sie nicht. Der Griechische Tempel ist ein Individuum, der gothische Dom ist eine Welt und doch nicht weniger Eins; jener ist ein abgeschlossenes Ideal, auf keine äussere Welt hindeutend, und wenige Erinnerungen an die wirklichen Kräfte der Welt erweckend, ein reines Kunsterzeugniss, dieser ist der Ausdruck der gewaltsam ringenden Macht der Erde selbst; die grössere Naturwahrheit und Wirklichkeit bestimmt ihn für die Welt, in der wir leben, während dem mühelosen Olymp der erste gehört. Mit dem Säulenbaue der Griechischen Kunst ist nun diese Weise des Baues, dieses allmähliche Verklingen stufenweis höher strebender Kräfte, nicht wohl zu vereinigen. Denn einmal, wenn die Säule aus dem ungestalteten Erdboden steigt, kann man sich wohl vorstellen, dass in seinen Tiefen eine Kraft schlümmere, die sie lebendig emportreibt; aber aus der kahlen, gleichgültigen Masse eines Zwischengesimses kann unmöglich eine zweite darüber gestellte Säulenreihe ihr Leben gesogen haben, und sie wird daher immer wie ein beliebig Angebrachtes, nicht wie ein nothwendiges Erzeugniss aus der eignen Lebenskraft des Gebäudes erscheinen.

In einer menschlichen Gestalt scheint keine Andeutung anderer Gesetze liegen zu können, als derjenigen, die eben ihre Bildung allein beherrschen. Aber die Sculptur, obwohl an Vollkommenheit ihren Schwestern gleich, steht doch an Vollständigkeit ihren übrigen Künsten weit nach. Nur die Art, wie wir ihre Werke als Festtagsgenüsse in Museen bewundern, lässt uns oft die Frage vergessen, wo denn die Welt eigentlich sei, auf welche sich Ausdruck und Geberde der Statuen beziehen, und an welche selbst die Eigenthüm-

lichkeit der Gestaltbildung sich bedeutsam anschliessen müsste. Weder das vegetabilische Leben einer Gegend, noch viel weniger aber die beseelte menschliche Gesellschaft kann in ihrer allzu saftreichen Realität einen Beziehungspunkt für diese stillen Grössen der Kunst bilden; wir müssen vielmehr ihre wahre Stelle in der künstlerischen Welt der Architectur suchen. Es zeigt sich nun, wie unsere Forderung erfüllt werden kann. Wir verlangten allgemeine Gesetze, gleichgültig gegen das Einzelne ihnen unterworfene; die menschliche Gestalt konnte keine andern Gesetze ausdrücken, als die ihrer eigenen Bildung; so muss denn an dieser selbst ein Widerschein eines äussern Schicksals haften, und die einzelne Gestalt muss sich einem Typus unterworfen zeigen, der seinen völlig zureichenden Grund nicht in dem Sinne der Gestalt selbst, sondern in dem allgemeinen Charakter der umgebenden Welt hat. Der Styl der architectonischen Umgebung muss sich widerspiegeln in dem allgemeinen Typus aller Gestalten, die sie umfasst, und gerade hierin besteht die Aufgabe der Kunst, diesen Typus nicht in Widerspruch mit dem Sinne der Gestalt treten zu lassen, so wie etwa verschiedene farbige Beleuchtungen, die einer Statue so wunderbar verschiedenen Ausdruck geben, doch den feinen Zusammenhang ihrer Formenschönheit nicht ändern. Zu der offenen Heiterkeit Griechischer Bauweise gesellen sich mit innerlicher Nothwendigkeit jene nackten oder verhüllten Göttergestalten, in denen überall die freie Entwicklung der schönen Form aus sich selbst herausdrängt, ohne von einem Punkte ausserhalb zur überwiegenden Entfaltung nach einer Seite angezogen zu werden. Im Mittelalter hatte andächtiger schwermuthvoll grübelnder Sinn des Glaubens nicht nur die Welt als eine Verhüllung des Ewigen angesehn, sondern auch die Menschen waren zu göttlichen Crustaceen geworden, die aus mannigfachen äussern und innern Versteinerungen des Gemüths und der Sitte ihr Streben nach oben richteten. Dies ist schwerlich so günstig für die Sculptur, als

für die Baukunst; aber der Charakter mittelalterlicher Tracht und Rüstung und der Bildwerke; so weit ihre unvollständige Kenntniss reicht, harmonirt allerdings auf eine bedeutungsvolle Weise mit dem Sinne der architectonischen Schönheit, die ihr zur Umgebung diente. Ueberhaupt hat sich dieser gegenseitige Einfluss immer merkbar gemacht. Soll es einmal eine architectonische Welt im Geschmack von Versailles geben, welche andere Statuen, als jene dickleibig verkröpften, durften ein Bauwerk bevölkern, in dem, wie in den knotigen Stengeln der Balsamine, die phlegmatische Massenkraft überall träge Saftgeschwülste treibt?

Wie aber wird die Malerei allgemeine Gesetze darstellen, die dem eigentlichen Gegenstande ihrer Dichtung fremd sind? Werden wir nicht auch hier zu Annahmen genöthigt, die zu weit hergeholt scheinen, als dass sie sehr für die Richtigkeit unserer Forderung sprächen? Und doch vermag die Malerei jene Erinnerung an die allgemeinen Mächte der Welt auf die bezauberndste Weise zu bewirken. Wenn wir so oft in Genrebildern eine an sich unbedeutende Gestalt, die irgend ein eigenthümlicher Reflex des Lichtes hervorhebt, mit Interesse betrachten, was ist es da, was unsere Theilnahme eigentlich erregt? Freuen wir uns wirklich nur über die physiologische Wirkung der Farben, die vom Licht gehoben werden, oder über den Gegensatz, den seine Fülle mit dem dichten Schatten daneben bildet, oder über die sanften Uebergänge des Helldunkels? Oder wird unsere vorstellende Thätigkeit, beschäftigt, diese Umrisse nachzuerzeugen, zu einer Reihe von Handlungen genöthigt, die mit den natürlichen Gesetzen ihres Wirkens zusammenstimmen? Das Alles ist es wohl nicht, die lebhafte und allgemeine Theilnahme, die wir den Lichteffecten schenken, beruht vielmehr auf einer Forderung, die der Geist an die Schönheit stellt, und in ihnen erfüllt sieht. So wie in der Musik von den einzelnen bestimmten Tönen sich der Tact als Erinnerung an allgemeine Gesetze des Weltlaufs loslösen konnte, so hat

hier neben allen bestimmten Farben des allgemeinen Elementes Macht ihr besonderes Dasein; aber dieses Allgemeine erscheint in einem Gebiete, das kein Werden kennt, sondern ruhende Gestalt, nicht als ein verzehrendes, sondern als ein begünstigendes Schicksal; als die Welle, die uns alle umschlingt, und alles getrennte Seiende zu einer gemeinsamen Wirklichkeit verbindet. Ohne Zweifel missbrauchen viele Gemälde diesen Werth des Lichtspiels und schaffen durch seine einseitige Hervorhebung Spielereien; aber da, wo der Ernst grösserer Gedanken weniger nothwendig einheimisch ist, als in der Darstellung geschichtlicher Ereignisse, in aller Genre- und Landschafts-Malerei tritt seine Wirkung berechtigter hervor. Hier sehen wir entweder den stummen noch träumenden Naturgeist in Gestaltungen ringen, zwischen denen kein Gedanke, sondern nur ein äusserliches Mittel gegenseitiges Verständniss bewirken kann, oder wir sehen ein Leben schlecht und recht, das für die Geschichte der Welt verloren wäre, aber dafür desto freundlicher von dem allgemeinen natürlichen Elemente umfangen wird. Hierauf können wir wohl den Eindruck dieser malerischen Gebilde zurückführen; das Licht ist die allgegenwärtige freundliche Naturgewalt, die nicht verschmäht, das Geringfügigste in ihren wärmenden Glanz gütig aufzunehmen, und aus ihm die blühenden schlummernden Farben hervorzulocken; es ist ein befreiendes lösendes Element, das die Vereinzelung einer verlorenen Gestalt aufhebt, und ein stiller Gesellschafter derer, denen die übrige Welt verschlossen ist. Wir finden daher nicht nur ganz natürlich, dass die höhere Weise der historischen Malerei weniger Gewicht auf diese elementarische Verknüpfung der Gestalten unter einander legt, denn sie kennt die bedeutungsvollere der Handlung, durch die sie ihre Gebilde unverlierbar dem Weltlauf einflicht; und eben so natürlich ist es, dass die Kunst nicht den einfachen vollen Glanz des Lichtes sucht und liebt, sondern seinen bald stillen, bald siegreich blendenden Gang durch die Hindernisse

der Körperwelt aufsucht. Denn in all diesem Durchblicken des Leuchtens durch die engen Oeffnungen, die Pflanzenwuchs oder Architectur gestatten, liegt um so deutlicher jenes liebevolle Herabbeugen des befreienden und tröstenden Elements in alle die Krümmungen und Beschränkungen der Endlichkeit.

Haben wir nun in diesen Betrachtungen den Werth dieses malerischen Spieles überschätzt? Wir glauben nicht, denn wir erinnern uns, wie dieselben Eindrücke nicht bloss aus den Werken der Kunst quellen, sondern unser ganzes Leben füllen. Worin liegt die Weihe, die auf den harten Zügen eines pflügenden Landmanns plötzlich ruht, wenn der volle Schein des Abendroths ihn umfliesst, wenn nicht in der Anschauung, dass ein freundlicher allwaltender Naturgeist den Verlassenen jetzt in seine Lebendigkeit mit einschliesst, und die Fülle seiner Güte selbst auf die todten Werkzeuge seines menschlichen Verkehres veredelnd ausgiesst?

Wir haben den Kreis der Künste jetzt durchlaufen. Denn die Poesie, deren wir noch wenig gedacht haben, bedarf nicht nothwendig jene äusserliche Form des Rhythmus, über deren Bedeutung oben gesprochen ist. Sie kann in viel grösserem Umfange, als dies andern Künsten vergönnt ist, den Weltlauf seinem Inhalte nach darstellen, und so werden die Erinnerungen an sein allgemeines Gesetz, die im Metrum, oder in der gleichmässigen Färbung des Vortrags liegen könnten, immer bedeutend hinter der Kraft jener andern zurückstehn, welche die Dichtkunst durch tiefe und allseitige Auffassung ihres Inhalts und seine geordnete Darstellung zu bewirken vermag.

III.

Wenn wir nun jener Ahnung allgemeiner Gesetze, deren Darstellungsweisen wir kennen gelernt haben, eine reiche

Mannigfaltigkeit eigenthümlicher Wirklichkeit untergeordnet zu sehen verlangen, so wollen wir hier noch nicht von dem bestimmten Plane sprechen, der die Individualität eines Kunstwerkes bildet. Vielmehr wie eine allgemeine Geweblehre des thierischen Körpers die allgemeinen Bildungstriebe der verschiedenen Massen kennen lehrt, die sich bald zu dieser bald zu jener umschliessenden Endgestalt eines lebendigen Geschöpfs zusammenthun, so liegt uns hier nur an den überall benutzbaren Verbindungsweisen, durch welche ein gegebenes Mannigfaltiges sich zur Darstellung irgend eines Planes vereinigen lässt. Der Aufbau einer bedeutungsvollen Welt auf dem Grunde allgemeiner Gesetze verlangt aber nicht nur die Gegenwart eines unberechenbaren Wirklichen, das den festen Grund aller Erscheinungen darbietet; nicht nur ferner, dass jedem so Gegebenen ein eigenthümlicher Bildungstrieb inwohne, den der Lauf der Ereignisse zwar zu immer grösserer Entfaltung aufregen, aber nie aus dem geschlossenen Kreise seiner Entwicklung herausdrängen kann, sondern er erfordert wesentlich auch ein gegenseitiges Verständniss der vereinzelten Mannigfaltigkeit, eine Unterordnung derselben unter allgemeinere Gattungen, eine innere Wahlverwandtschaft, die durch die äusserlichen Unterschiede hindurch leuchtend, für alles Vorhandene entgegenkommende, liebende Gegenbilder schafft. So erst entsteht die Möglichkeit von Ereignissen, die nicht nur bunten Wechsel des Unvergleichbaren, sondern bedeutsames Zusammenwirken des innerlich auf sich Bezogenen verrathen. Jene erste Grundlage nun, das unberechenbare Wirkliche wird jeder Kunst in ihrem Stoffe ohnehin gegeben, und wir haben früher angedeutet, welcher Reiz in dieser Anerkennung einer sinnlichen Realität liegt, deren Ursprung wir nicht weiter verfolgen können; die innerlichen Lebenstriebe werden nicht minder in diesem Stoffe selbst gefunden und nur darin hat die Kunst sich zu mühen, dass sie vollständig ihren Reichthum zur Anwendung bringt, und anderseits keine andern Weisen

der Entwicklung dem Stoffe aufdrängt, als ihm, mit dem zu wirken sie sich einmal entschlossen hat, natürlich sind. Auch jene Wahlverwandtschaften endlich, auf denen im Leben wie in der Kunst so vieler Reiz des Daseins beruht, wird sie in ihm selbst aufzusuchen, und ihre Entwicklung so zu gestalten haben, dass sie den allgemeinen Anforderungen des Geistes an Wahrheit der Schönheit genügt. Auf so bereitetem Boden mag sie dann unternehmen, den ganzen Reichthum der vorhandenen Mittel zu einem lebendigen individuellen Ganzen zu verbinden, für dessen Beseelung sie dem Geiste der Schönheit verantwortlich ist. Auch in Bezug auf alle diese Anforderungen nun erfreut sich die Musik des günstigsten Schicksals und keine Kunst ist so sehr wie sie geeignet, in dem blossen Spiele der Formen alle wesentlichen Seiten der Schönheit auszudrücken. Sie besitzt in den Tönen nicht nur eine Mannigfaltigkeit überhaupt, sondern eine solche, deren einzelne Glieder in den reizendsten Verwandtschaften stehen. Wenn die Sprache von höhern und tiefern Tönen redet, so drückt sie damit das ganz deutliche Gefühl aus, dass eine Grössenverschiedenheit diesem Unterschiede zu Grunde liege; aber es ist nicht eine unmittelbar äussere Stärke oder Dauer der Wahrnehmung, sondern eine Steigerung der innern Kräftigkeit des Wesens selbst, die den höhern Ton über den niedern stellt, und doch die höchsten, gleichsam die Grenzen ihrer Anstrengung überfliegend, wieder der stilleren Gewalt der tieferen unterordnet. Der leere Gedanke der intensiven Grösse wird uns selbst gewissermassen durch diese Natur der Klänge versinnlicht, und wenn jeder in ihrer Reihe seine bestimmte Stelle findet, so sehen wir doch nicht einen einfachen Fortschritt der Steigerung, sondern die höhern Töne scheinen nur weiter in ein Land des Lebens hineinzusehn, aber diese Fernsicht durch Aufopferung schwindender Lebenskräfte zu erkaufen. Und nun treten zwischen diesen einfachen Fortschritt die bestimmten Verwandtschaften der einzelnen Tonstufen hinein; nicht

gleichgültig strebt der niedere Ton zum höhern auf, sondern an jedem Punkte seiner Laufbahn rückt ihm das gewonnene Lebensgefühl andere Erinnerungen des Früheren nahe, oder macht ihm auf einen Augenblick die Stimmungen unverständlich, in die er früher aufging. Wenige Töne der Skala schon sind ein solches Abbild des Lebens, und wir dürfen nicht fürchten, in dieser Ausdeutung eine spielende Vergleichung zu sehen, die fremdartiges in den Gegenstand unserer Betrachtung einführt. Denn dieses Zusammenfassen früherer Erlebnisse in eine wiedererzeugende Erinnerung, diese Wahlverwandtschaft, mit der sich das Herz an irgend einer Stelle seiner Entwicklung zu einzelnen Augenblicken seines frühern Lebens hingezogen fühlt und ihre verschwundenen Stimmungen leise wieder anklingt, dies alles sind Formen der Entfaltung, auf denen das Leben aller Geister viel wesentlicher ruht, als der freilich zugeben wird, der sie für unvorbedachte Zufälle im Laufe einer nothwendigen Gedankenbewegung ansieht. Woher auch immer die Harmonien der Töne kommen mögen, und auf welche Weise Thätigkeiten des Körpers und der Seele an das eine Verhältniss die Lust des Einklangs, an das andere den augenblicklichen Schmerz unaufgelösten Widerstreits knüpfen mögen, sobald sie einmal vorhanden sind, empfindet der Geist in ihnen nicht mehr diese Weise ihrer Entstehung, sondern freut sich nur dieser klaren Erinnerung an die bewegendsten Formen seines Lebens, die sie ihm vorführen. Und eben deswegen haben wir von den Harmonien gleich so geredet, wie sie in der aufsteigenden Reihe der Töne sich einstellen; denn nicht darauf, dass überhaupt Consonanzen und Dissonanzen vorhanden sind, beruht das Wesentliche der Töne, noch würde die Musik damit allein ihre Aufgaben zu lösen wissen. Sondern dies ist der Zauber, dass der Klang keine neue höhere Stufe erreichen kann, ohne dass sogleich eine plötzliche und doch von einem verschwiegenen Gesetze beherrschte Verschiebung der ganzen Welt von Tongestalten widerführe, zu

der er in stiller Wahlverwandtschaft sich hingezogen fühlt. Aber auch diese Verwandlung geht nicht ins ungemessene Weite; der Musik ist gegeben, was der Malerei versagt ist, das Leben ihrer Töne wieder in seinen Anfang zurückkehren zu sehen, und doch liegt dieser Anfang jetzt in einer höheren Welt. So vollenden die Octaven, aus der gewaltigen Nacht und Ferne der tiefen Töne beginnend, mehrmals vor unserm Geiste den Kreislauf dieses Lebens, dessen Ende in seliger Schwäche verklingt, und die Tonwelt steht uns gegenüber als das vollendetste Bild einer Gesetzlichkeit, die in Fleisch und Blut der Wirklichkeit übergegangen, alle Züge des Weltlaufs der schaffenden Kunst zur Verwendung anbietet.

Denn in der That bilden in dem Weltbau der Musik alle diese Verhältnisse doch nur die stillen Leitern, an denen die Engel der Melodie auf und niedersteigen. Eingeschlossen in die allgemeine Gesetzlichkeit des Zeitmasses, aber in seine Abschnitte bald grössere bald geringere Schritte der Entwicklung eindrängend, bald ihnen zuvoreilend, bald mit Widerstreben nachfolgend, zuweilen mit Hingebung sich auf ihren Wellen wiegend, erscheint nun erst die Melodie, die angeborne innere Lust der Entwicklung in reiches geschichtliches Leben auszuströmen. Wir versuchen nicht, was unmöglich wäre, die Erfindung der Melodie an berechenbare Gesetze zu knüpfen, aber wir suchen einige Beziehungen hervor, an denen in der einmal vorhandenen die Theilnahme des Geistes haftet. Von aller Entwicklung verlangt er zuerst eine innere Nothwendigkeit ihres Ganges, und er findet sie hier im Laufe der Melodie; denn der einzelne zuerst anklingende Ton zwar ist noch ein unentschiedener Keim, dem die Entfaltung nach allen Richtungen des Tonreichs noch offen steht; aber wenig willkührliche Schritte genügen, um jene Gesetzlichkeit harmonischer Töne neben ihm anzuklingen, in deren Schranken das Leben der Melodie allein weiter sich entwickeln kann. Wie der Geist bei dem ungebundensten Schweifen seiner Gedanken doch immer nur in wenigen an-

gestammten Zügen einen Ruhepunkt findet, so kann auch die Melodie nicht ins Masslose und in willkührliche Verknüpfung von Tönen übergehn, sondern muss um einige feste Grundlagen kreisen, aus denen sie neue Kraft schöpft, und die meisten ihrer Töne werden nur Windungen eines Weges sein, zu Stellen führend, von denen die Aussicht auf diese beharrlichen Züge der Harmonie sich mannigfach wechselnd eröffnet. In dieser Natur der Melodie, eine Auflösung harmonischer Tonverhältnisse zu sein, sehen wir jedoch nur die eine Forderung befriedigt, dass die Entwicklung aus einem festen Kerne angeborner Natur nach allgemeinen Gesetzen erfolge. Aber keine Entfaltung ist nur diese Ausbreitung dessen, was im Keime vorhanden lag; vielmehr wirken äussere Einflüsse ein, um ihr eine bestimmte Richtung zu geben, und die einmal getriebene Blüthe hindert das Sprossen anderer, um nach verschiedenen Seiten hin desto mehr zu treiben. Und das Gesetz der Entwicklung selbst finden wir nirgend nackt und bloss ausgesprochen, sondern alles Leben überkleidet es mit einer reichen Fülle unberechenbarer Wirklichkeit und fügt sich seinen Geboten nur, indem es zugleich einen leisen Hang ursprünglicher Eigenthümlichkeit gewähren lässt. So muss denn auch die Melodie ihren Reiz in der besonderen Art ihrer Bewegungen finden, mit denen sie die feststehenden Punkte der Harmonie vereinigt, und je reicher sie hierin die allgemeinen Formen des Lebens ausdrückt, desto ergreifender wird ihre Wirkung sein. Wir dürfen nur flüchtig an jene bekannten Figuren erinnern, welche die gewöhnlichen Bestandtheile aller Melodien sind, und deren Deutung sich leicht genug von selbst ergibt. Bald hören wir alle Töne der Stufenleiter in geordneter Reihe sich vor uns entfalten, wie sie einer zu erringenden Höhe mit gemessener Kraft, stetige Entwicklung versinnlichend zustreben, oder absteigend sich mit eben so gefasster Entsagung in den Grund der Harmonie begraben, aus dem ihr Spiel entstand; bald hören wir dieselbe Reihe

flüchtig auf und absteigend uns an die Unermesslichkeit des Tonreichs erinnern, das die sich entwickelnden einzelnen Gedanken umgibt, ähnlich wie zwischen die Stetigkeit unserer beschränkten Entschlüsse zuweilen die Ahnung der ringsum schlummernden Unendlichkeit tritt. Dann überspringt plötzlich die Melodie die schwach ansteigenden Mittelstufen und erklimmt in wenigen Sprüngen, von Gipfel zu Gipfel schreitend, die festen Punkte der Harmonie, auf denen sie sicher sich wiegt, um doch bald einen neuen Lauf durch die Mannigfaltigkeit der Töne zu beginnen. Auch nicht überall strebt sie auf dem kürzesten Wege ihrem Ziele zu; reizender als diese Sicherheit der todten Nothwendigkeit sind die Fehler der lebendigen Entwicklung, deren Kräfte bald in überschwellender Schwingung über das Ziel hinausschweifen, und dann erschöpft in immer schwächerem Aufschwunge von ihm zu lassen genöthigt sind, bis sie tiefer einen Ruhepunkt finden, den ihnen die Höhe nicht gewährte, bald auch entwickeln sie nach vergeblichen Versuchen erst die sichere Bewegung, die von Stufe zu Stufe sie an das ersehnte Ziel führt. So kreisen die Töne, wie alles geistige Leben, um einen Mittelpunkt, dessen Macht über ihre Bewegungen deutlicher ist in der Reihe wiederholter Annäherungen, als sie je durch eine schnelle sichere Erreichung sein würde. Allen diesen Formen der Bewegung nun weiss überdiess die Musik noch den Ausdruck ihrer innern Kraft oder der Gesinnung mitzugeben, von der sie beseelt werden, indem sie durch die verschiedene Geschwindigkeit der Tonfolge, oder durch die Mannigfaltigkeit der Verbindungen, bald durch ein Ineinanderhauchen, bald durch ein zögerndes, abgeschnittenes Schreiten der Töne den seelenvollen Ausdruck des lebendigen Ganges nachahmt.

Solche feststehende Figuren nun soll endlich, und dies ist die dritte Forderung, die wir an sie zu richten haben, die Melodie zu einem beseelten Ganzen verbinden, das in aller seiner Mannigfaltigkeit doch eine Gesetzmässigkeit inne-

rer Entwicklung zeigt. Wie wenig es hier auch möglich sein wird, das Schöne durch Ueberlegungen zu erzeugen, so gewahren wir doch auch hier noch allgemeine Formen, in denen es enthalten ist. Kaum wird es irgendwo eine Entwicklung geben, die geradlinig durch immer unähnliche Veränderungen ins Unendliche fortliefe. Mit derselben Neigung ihres gestaltenden Triebes, dem die einfachen Formen der Blätter entsprangen, nur auf einem überhaupt höher gelegenen Boden ihres Wirkens entfaltet die Pflanze die geistigeren Gestalten der Blüthe und selbst die zusammengeschlossenen Umrisse der Frucht; so wird auch jede Entwicklung überhaupt als eine allmähliche Bereicherung und Vertiefung eines ursprünglichen Gedankens in sich selbst betrachtet werden müssen. Die neue Umgebung, in welche der erste sprossende Theil emporwuchs, die neuen Kräfte, die auf ihn jetzt wirken, lassen ihn nicht Früheres einfach wiederholen, sondern nur eigenthümlich fortbilden; die Veränderung, die der Keim durch seine eigne Entwicklung erlitten hat, gibt seinem spätern Wachsthum andere Richtungen oder bildet selbst gegen die frühere aus Erschöpfung der Empfänglichkeit einen Rückstoss, der erst nach einer abweichenden Reihe von Gestaltungen in die alte Bahn wieder einlenkt und zum endlichen Abschlusse führt. Die Aufgabe der Kunst ist es nun, durch diese vervielfältigte Entwicklung den schlummernden Reichthum eines Melodienkeimes zu erschöpfen. Das Metrum der Poesie vertritt durch den Wechsel betonter und unbetonter Sylben oder langer und kurzer Laute die Melodie der Musik, und hier sehen wir leicht, wie eine bestimmte Gliederung der Hebungen und Senkungen regelmässige Ansätze zu Melodien hervorbringt. Betrachten wir, ohne übrigens der ganz verschiedenen Anschauungsweise der philologischen Metrik vorzugreifen, eine iambische Dipodie als den einfachen Kern einer Alkaischen Strophe, so sehen wir in ihren ersten beiden Zeilen zweimal vergeblich diesen Aufschwung nach einem höhern Gebiete sich erheben, und in

einem logaödischen Ausgange die aufgewandte Kraft sich wieder senken; erst in der dritten gelangt die nochmals aufgebotene Anstrengung dahin, eine Zeit lang unverwandt den ersehnten Gang einhalten zu können, bis dem gesteigerten Versuche wieder der besänftigende und mit trochäischem Ausgang länger nachhallende Schluss folgt. Wie nun hier lebendige Entwicklung dadurch entsteht, dass eine Hebung die rückkehrende Senkung vorbereitet, so sehen wir auch in der Musik Melodien sich dadurch ausbreiten, dass ihr erster Anlauf eine antithetische Umkehrung ihrer Bewegung hervorlockt, ein Mittel, das die Kunst auch auf andern Gebieten wie in der entsprechenden Bildung räumlich entgegengesetzter Richtungen benutzt. Während aber das Metrum nur durch farblose Zeichnung dies aussprach, und die Senkung genau auf den Pfad der Hebung zurückleitete, darf die Musik jene Ausweichungen in die verwandten Tonarten benutzen, durch welche die rückkehrende Thätigkeit eine Spur ihrer Verwandlung an sich trägt, und um so kräftiger und eigenthümlicher den bessern Erfolg begründet, den die neu sich zusammenfassende Kraft später erringt. Es würde nicht schwer sein, auf diese Doppelheit von Gegensätzen, deren zweiter durch den ersten begünstigt, auf höherem Gebiete weilt, jene einfachen den erwähnten metrischen Strophen ähnlichen Musiksätze zurückzuführen, die in dem gewöhnlichen Masse der acht Takte sich vollenden. Diese einfachste Fortpflanzungsweise einer Melodie aus sich selbst kann durch andere eben so natürliche Mittel bereichert werden. Unter passender Benutzung des veränderlichen Zeitmasses, das den Fortschritt der Töne bald eilen, bald zögern lässt, kann die Melodie zuerst flüchtig einzelne ihrer Schritte mit leichtem vergänglichen Schmucke bekleiden; und durch eine innere Ausdehnung vermögen diese Nebenkeime allmählich zu bedeutungsvollen Gegensätzen zu erwachsen, die sich mit dem ursprünglichen Gedanken verschlingen und ihn für Augenblicke vielleicht in andere Harmonien auszuweichen nöthigen.

Endlich, wie die Kraft jeder Entwicklung zunächst an der Bewältigung zufälliger Hindernisse geprüft wird, so kann dem Strome der Melodie ein fremdartiges Element zuerst überraschend eingemischt, sie selbst aber dadurch gezwungen werden, zu seiner Verschmelzung mit ihrem ursprünglichen Bildungstriebe alle Kraft ihrer Beweglichkeit aufzubieten.

Die Baukunst entbehrt viele der Hilfsmittel, welche der Musik zu Gebot stehn, und selbst diejenigen, die sie besitzt, kann sie nicht nach allen Seiten hin erschöpfend benutzen. Zwar man sollte meinen, dass eine Kunst, die in drei Ausdehnungen des Raums alle möglichen Grössenverhältnisse darstellen kann, an ihnen überreiche Mittel besitzen müsste, um die Mannigfaltigkeit der Musik nachzuahmen. Allein Grössen, so wichtig sie auch hier sind, bedeuten in der Architectur doch nichts an sich selbst. Sie kommen nur in Betracht als Masse der strebenden Kräfte, die im Bauwerk walten, und was als Zahlenverhältniss an sich vielleicht einfach, harmonisch, oder von regelmässiger Mannigfaltigkeit ist, kann trotz dem als architectonisches Verhältniss nüchtern, leblos und unbedeutend sein. Legen wir in der Vorstellung ein Bauwerk auf seine Spitze oder seine Seite um, so machen seine Linien, die ihre Symmetrie hier nicht verlieren, keinen Eindruck mehr, sie sind sinnlos für wagerechte Lagerungen, während sie schön waren für die Richtung der Schwere. Wer daher nach psychologischen Ansichten musicalische und architectonische Verhältnisse vergleichen und etwa Dicke des Säulenfusses, Höhe und Verjüngung nach einfachen Zahlen abmessen wollte, würde sich sehr über die Natur seines Gegenstandes täuschen, dessen Massverhältnisse verwickelter sind. Und wenn die Baumeister des Mittelalters den Massen ihrer Dome verwickelte Kreistheilungen und Aehnliches zu Grunde legten, so ist dies zwar für den berechnenden und versuchenden Verstand das nächste Hilfsmittel, einen erkennbaren Geist in das künftige Ganze zu bringen, aber die Schönheit des Vollendeten wird selten ohne unwillkührliche

Abweichung von diesem vorgezeichneten Gerüst entstanden sein. Man darf den Stoff in der Architectur nie als blosses Substrat der Ausdehnung, man muss ihn vielmehr als Masse betrachten, und nur die in dieser schlummernden Kräfte sind die Mittel, mit welchen die Baukunst schöne Wirkungen erzielt. Der Musik nun sind ihre Stoffe, die Töne in ihrer ganzen Gesetzmässigkeit gegeben, die Architectur hat die ihrigen aus der Natur mit Wahl und Umsicht zu entlehnen, und sie wird zu künstlerischer Benutzung nicht alles aufnehmen dürfen, was sonst für die mechanische Ausführung ihrer Werke passend sein würde. Baukunst beginnt erst da, wo der Gegensatz zwischen Trägern und Lasten in irgend einer Weise deutlich die belebende Seele des Ganzen ausmacht, und für diesen Ausdruck müssen die Stoffe gewählt werden. Unsere Häuser, welche nur durchlöcherte Ausdehnungen sind, und jede Erinnerung an die Kraft des verwendeten Materials durch möglichst gleichförmige Tünche verdecken, können nur für Erzeugnisse des dringenden Bedürfnisses gelten. Verlangen wir nun aber, dass die innere wirklich zusammenhaltende Kraft des Bauwerks sich auch im Aeussern zeige, so kommen wir schon bei der ersten Forderung, der Wahl des Stoffes, auf Folgerungen, die in manchem Betracht Anstoss geben mögen. Zwar, dass Holz kein Stoff für höhere Baukunst sei, gibt man leicht zu; in der That ist die Erinnerung an den Vegetationsprocess, durch den es entstand, und der so gänzlich seiner Verwendung im Bauwerk fremd ist, in Jedem zu lebhaft, und wird unterhalten durch die Faserung, die nur selten mit der Richtung übereinstimmt, in welcher die Kunst den Ausdruck lebhaft strebender Kräfte des Zusammenhanges verlangt. Gleichförmige Stein- und Metallmassen, die der Kunst erlauben, an ihnen jede Spur der Entwicklung willkührlich auszudrücken, werden ihr allein geeignet sein, und hier hat sie darauf Rücksicht zu nehmen, die Formen der Gestaltung der Natur derselben anzupassen. Gewiss wird so etwa das Eisen

schlankere Formen durch seine beträchtliche Cohäsion gestatten, als der körnige Stein, der immer bis zu gewissem Grade den Mangel seines Zusammenhangs durch Breite der aufgewandten Massen ersetzen muss. Aber auch die übrigen Eigenschaften des Stoffes dürfen nicht so selbstständig hervortreten, dass sie seine Bestimmung, zu tragen und getragen zu werden, verdecken. Die weissen, lichtzurückstrahlenden Flächen des Marmors mögen eine Last wohl bezeichnen, die breit in der Wirklichkeit Platz nimmt, aber die tragenden Säulen bedürfen in diesem Falle jener Canellirungen, die durch ein leichtes Spiel des Schattens ihre Breite weniger massenhaft und ihre emporstrebende Länge desto vielfältiger hervortreten lassen. Für gothische Baukunst aber, in welcher Last und Träger sich zu dem gemeinschaftlichen Ausdrucke quellenden Wachsthums verschmelzen, werden wir überall einförmig dunkle Stoffe vorziehen müssen. Bunte Farben nun ohnehin haben keinen Sinn für die wesentlichen Theile eines Bauwerks. Vielleicht haben wir, die im Lande des Schattens und des Schnees leben, nicht genug Empfänglichkeit für den Farbenreichthum, mit dem die südlichen Griechen ihre Gebäude bedeckten, vielleicht aber haben wir auch Recht, wenn wir diese Bemalung verschmähen. Denn einmal verlangen wir, dass die festen zusammenhaltenden Skelettheile des Gebäudes sich aller Fremdartigkeiten enthalten, die zu ihrer Bestimmung nichts helfen, und ihre Färbung macht uns denselben verwirrenden Eindruck, den etwa ein Pfauenskelet machen würde, wenn es in allen Farben schillerte, mit denen die Augenpunkte des Schwanzes glänzen. Treten nun die Malereien, nicht nur an den freien Ebenen der Wand und Giebelfelder, sondern an Theilen, die selbst in die Construction wesentlich mit eingehn, als Schmuckwerk auf, so ist uns auch dies zuwider, denn wir müssen verlangen, dass auch die Ornamente in ihrer Gestalt die letzten Ausblühungen der Construction selbst sind. Endlich widersteht uns im Allgemeinen diese Lüge,

mit der die Kunst von aussen auf das Material eine Farbenpracht aufträgt, die weder in der für den architectonischen Zweck benutzten strebenden Kraft der Masse, noch sonst in irgend einer andern ihrer Eigenschaften einen Grund hat. Für die äussere Gestalt des Bauwerks verlangen wir daher Einfachheit und Gleichartigkeit der Mittel, und vor allem Wahrheit derselben. Wollte Jemand Steinmassen mit Metallen verbinden, so wären dies wenigstens verwandte Stoffe, und die im Glanze fast untergehenden Farben der Metalle würden sich bei passender Auswahl leichter als Verklärungen des gröberen Materials fassen lassen, und so könnte vielleicht eine Steigerung von undurchsichtigem Material in den Fundamenten bis zu glänzenderen durchscheinenden Mitteln in den ausklingenden Gipfeln nicht unschön sein. Dieselben Forderungen, die wir hier an die Architectur stellen, richten wir natürlich auch an die Sculptur. Man hat früher mit ganz richtigem Sinne die Bemalung der Statuen für eine Barbarei gehalten; jetzt nachdem sich herausgestellt, dass diese Färbungen eine bei den Griechen sehr verbreitete Sitte waren, hat man bereits angefangen, seine Ueberzeugungen nach dem Geschmacke der Alten umzuändern. Auch die Sculptur muss sich nach ihrem Material bequemen. In der klaren, einförmigen Masse des Steins aber liegen an sich höchstens Kräfte der Gestaltbildung und der Krystallisation; diesen Keim kann allerdings die Kunst ohne zu grosse Unwahrscheinlichkeit so entwickeln, dass statt in die geometrische Regelmässigkeit des Krystalls, sich die Masse vielmehr in die unberechenbare Gesetzmässigkeit einer lebendigen Gestalt einfügt. Aber ein inneres Leben fortwährender Ernährung und beständige Regsamkeit kann man unmöglich in die Masse hineindichten. Und doch kommt es darauf wesentlich an; denn der Mensch ist kein angestrichenes Geschöpf, vielmehr ist seine Färbung nur der veränderliche Ausdruck des flüchtig wechselnden innern Lebens selbst.

Der Architectur steht mithin in ihren Materialien keine

so grosse Mannigfaltigkeit der Elemente zu Gebot, wie der Musik in ihren Tönen. Auch die harmonischen Grundverhältnisse, die sie zur Ausführung ihrer Gedanken benutzt, sind beschränkter. Wir müssen sie in jenen ursprünglichen Lebenstrieben der Massen suchen, durch welche sie auf bestimmte eigenthümliche Weise, und zwar auf eine überall in dem Ganzen eines Werkes festgehaltene, ihre Bestimmung erfüllen, also in den Stylelementen, die sich in der Verknüpfungsweise zwischen Träger und Last zeigen. Deutlich unterschieden treten diese beiden Theile zuerst im griechischen Säulenbau hervor, dessen horizontale Lasten die senkrecht aufstrebende Kraft der Stützen durchschneiden, zwischen beiden keine andere Vermittlung, als die, die sich in der Rückwirkung des Druckes auf die Schwellung der Säule, in der Ausdehnung ihres Knaufes und der Gestaltung der ausladenden Theile zeigt. Denn die vielen horizontalen Schichtungen, welche das Dachgebälk zeichnen, dienen weniger zu einer Vermittlung mit der Säule, als zur vervielfältigten und eindringlicheren Darstellung der ganz andern Richtung, in welcher hier der Zusammenhalt wirkt. Dieser entschiedene Gegensatz, dessen bekannte weitere Einzelheiten wir übergehen, erhält zuerst eine Weiterbildung in den Rundbögen, welche die senkrechte Kraft der Säulen mit der Last vermitteln sollen. Viele Versuche dieser Art sind ohne Zweifel sehr misslungen. Einfache Säulen, besonders wo sie so dicht stehen, als dies meist im Alterthum der Fall war, sind kraftvoll genug, um ohne weitere Vermittlung die Lasten zu tragen. Ihre Verbindung durch Arkaden aber nöthigt zu grösserer Weite der Zwischenräume, wenn die Bögen nicht kleinlich erscheinen sollen; dann aber ist es oft unbegreiflich, wie aus dem schlanken Körper der Säule diese ziemlich massenhafte Kraft des Bogens selbst ausgehn könne, um ihrerseits die Last des Architravs zu tragen. Viele dieser Anwendungen von Arkaden, namentlich wie sie in Basiliken vorzukommen pflegen, machen einen so verwirrenden Ein-

druck; es ist klar, dass der eigentliche Säulenkörper zu schwache Füsse hat, um mit so starken Armen die ungeheuere Last des Architravs halten zu können. Und dies wird durch die spätere Erfindung des Kämpfers nicht wesentlich gebessert, denn wenn er auch eine gewisse Formvermittlung zwischen Säule und Arkade enthalten mag, so erklärt er doch den Ursprung der Kraft der letztern nicht. Man hat daher schon früh die tragenden Säulen verdoppelt, und auf jede nur einen Arm des Rundbogens gestützt; aber eine wesentliche Formenharmonie scheint nur da einzutreten, wo man der Kraft der Säule einen Rückhalt an ungestalteter Masse gab; d. h. wo man einen Theil des unorganischen Mauerwerks, das sonst hinter der Säulenreihe lag, in sie hineinzog, und so einen hinlänglichen Körper schuf, von welchem aus rechts und links die weiterstrebenden Bögen ausgehen: dann erscheinen die Arkaden als der Ausdruck einer aufgesparten und gesammelten Kraft, die in der Masse verborgen lag, und allmählich in andeutenden Ornamenten mehr und mehr hervortritt, um in den einzelnen Säulen, auf denen die innere Bogenwölbung ruht, nur ihren entschiedensten glücklichsten Ausdruck zu finden. Dies ist der Charakter, den allerdings nach vortrefflichen antiken Vorgängen, der romanische Rundbogenstyl in seinen schönsten Monumenten zeigt, und mit dem seine Ornamentistik vollkommen übereinstimmt. Denn von dem architectonischen Schmuckwerke verlangen wir, dass es uns entweder den Charakter der strebenden Kraft in ihrem höchsten Affecte durch einen Reichthum innerlich gegliederter Wiederholungen ausdrücke, gleich den Schaumwirbeln, die der endliche Zusammenstoss der Fluthen erregt, oder dass es in der Ausdehnung der indifferenten Mauermassen uns allmählich aufwachende Triebe der Gestaltung zeige, die immer deutlicher und entschiedener ihrem letzten Ausdruck zustreben, gleich den weit ausgedehnten Furchungen, mit denen die Fläche des Meers den Ort des höchsten Kampfs der Elemente umzieht; gibt es

endlich zwischen diesen streitenden Strömen kleinere Inseln ruhigeren Wassers, so sollen doch auch die leichten Kräuselungen, die ihre Oberfläche bewegen, nur als die letzten feinen Durchschnitte der Richtungen erscheinen, in deren Verlängerung man auf die wahrhaft wirkenden Kräfte stossen würde. So erfüllen die schlanken Säulen, nur in ihren Knäufen zu plötzlichem kräftigen Leben erwachend, den ersten Wunsch, während die Vervielfältigung der concentrischen Rundbögen, die zuerst in der Mauermasse nur angedeutet, dann immer bestimmter hervorgehoben, immer dichter liegend, immer reicher in lebendigen Schmuck ausbrechend, endlich die innere Wölbung scharf begrenzen, dem zweiten ein Genüge thun; und jene Kreisbogenfriese und Lissenen, all jenes Schmuckwerk aus getheilten, verschlungenen und in sich vervielfältigten Rundbögen deutet den Nachhall derselben bildenden Kraft in den scheinbar ruhigen Theilen des Baues an. Noch sehr weit von dieser Schönheit entfernt sind freilich die sehr häufig vorkommenden Anwendungen des Rundbogens in der früheren Zeit dieses Styls. Der Bogen ist hier oft nicht eine hervorspringende reich ornamentirte Form eines constructiven strebenden Bautheils, sondern nur der Contour des Loches, das im Mauerwerk sich befindet. Dadurch werden die Säulen, die die innere Wölbung des Bogens auskleiden, zwecklos, und wirken eben so unangenehm als die andern, welche die Scheidewand paarweis gekuppelter Fenster bilden und über ihrem Kapital auch nichts anders als eine formlose Mauermasse tragen, in die sich ihre aufstrebende Kraft nirgends fortsetzt.

Der gleichförmig steigende und sinkende Kreisbogen bildet ein Stylelement, das durch seine ruhige und gemessene Kraft am nächsten mit der Heiterkeit und Sicherheit griechischer Bauweise zusammenstimmt. Man könnte fragen, ob nicht andere belebtere Formen der Bögen noch höhere Eindrücke bewirken würden. Aber man findet bald, wie beschränkt doch die Auswahl unter geometrischen Formen ist,

die nicht blos als solche, sondern zugleich als Formen eines architectonischen Gestaltungstriebes gelten sollen. Der sarazenische Hufeisenbogen, mit seinen zunächst auseinanderweichenden Armen, ist ohne Zweifel ein belebtes elastisches Gebilde, und gewiss darf seine Federkraft die nach aussen verschlossene Steinmasse maurischer Gebäude gewaltsam zu einem Portal auseinanderdrängen, ohne unschön zu werden. Wie anders dagegen nimmt sich seine Anwendung in der Moschee von Cordova aus, wo die Elasticität der vielen gleich Sprungfedern aneinandergedrückten Bögen nicht nur nach oben tragend wirkt, sondern auch so augenscheinlich spannend nach den Seiten hin, dass man eine plötzliche Explosion durch ihr Zurückschnellen aus ihrer gezwungenen Lage erwarten sollte. Dieser Bogen ist keine bildende, sondern eine zerstörende Kraft in der Masse, und er bedarf jene breite rechtwinklige Einfassung, mit der die Mauren seiner allzu grossen Lebendigkeit Schranken zu setzen suchten. Auch andere elliptische, parabolische und ähnliche Bögen haben keinen bestimmten architectonischen Sinn, so wenig als jene nach oben concaven Ausschweifungen, wie wir sie bei Chinesen finden, und wie sie wohl nur bei Völkern heimisch sein werden, deren Baukunst aus dem Hängewerk von Zelten, nicht aus einem Festbau hervorging.

Von ganz anderer Herrlichkeit ist der Spitzbogenstyl der gothischen Architectur, dessen allgemeinster Charakter in der Verdrängung der todten Lasten und in der Verschmelzung der Träger und des Getragenen zu lebendigem Wachsthum besteht. Nur wenige Züge dieser bekannten Schönheit hat unser gegenwärtiger Zusammenhang zu berühren. Der Spitzbogen eignet sich bei weitem weniger als der Rundbogen zu dem ästhetischen Ausdrucke einer tragenden Spannung, wie gross auch seine mechanische Tauglichkeit sein mag; es würde schwer sein, mit ihm die horizontalen Linien einer Last auf eine lebendige Weise zu vermitteln, und man kann in der That wohl die Frage aufwerfen, ob es der gothischen

Architectur gelungen ist, die Schwierigkeiten ganz zu überwältigen, die hierin liegen. Im Innern freilich haben die Gewölbformen, in den Thürmen die steilen Seiten der Endpyramiden eine schöne Auskunft geboten; aber die grossen völlig unorganisirten Dachflächen des Aeussern versinnlichen zu deutlich eine Last, für die es doch keine eigentlichen Träger gibt, und die nur für nahe Standpunkte hinter der lebendigen Zierlichkeit der Fensterspitzgiebel und Nebenthürmchen verschwindet. Und dennoch glauben wir nicht, dass man diese Dachflächen ganz verdecken dürfte: eine einfachere und homogenere Construction muss allerdings wohl dem Auge hier einen Ruhepunkt gewähren, aber es ist nicht nöthig, dass dies in der Einförmigkeit geschehe, wie häufig bei kleineren Kirchen der Fall ist. Mit diesem lastlos aufstrebenden Charakter der Spitzbögen hängt folgerichtig die Gestaltung der übrigen Bautheile und des Schmuckwerks zusammen. Die Decken, für welche schon der romanische Styl der horizontalen Ueberlagerung einfache Gewölbe oder kreisförmige Kuppeln substituiren konnte, bedürfen einer innern Gewölbgliederung, durch die sie sich noch deutlicher nicht als ruhende Last, sondern als letzte Ausbreitung und Entwicklung der Fundamente darstellen, und so werden anstatt der Consolen in massiven Mauertheilen, oder statt der Rundsäulen, von denen die Arkaden des romanischen Styls noch ausgehen konnten, vielfach gegliederte Pfeiler auftreten. Ihnen gebührt nicht mehr eine kreisrunde Basis, sondern als eine Ansammlung aller der Keime, die sich im Rippenwerke der Gewölbe entfalten, müssen sie vielfach eingeschnittene und unterhöhlte Profile zeigen, deren Vorsprünge durch ihre Grösse die Kraft und Richtung der aus ihnen entspringenden Zweige und so den ganzen Bau des Gewölbes voraus andeuten. Und mit dieser allgemeinen Tendenz, die trägen Massen zum Verschwinden zu bringen, hängt auf bekannte Weise die Bildung der Strebepfeiler und Strebebögen, so wie anderseits jene Ornamentistik auf das Engste zu-

sammen, die überall die gestaltenden Kräfte des Steins in eine Art krystallinischer Vegetation ausblühen lässt. Je trefflicher indessen alle Züge dieser Bauweise zusammenhängen, desto mehr muss man auch an einem ausgeführten Werke einen gewissen Reichthum ihrer Entwicklung verlangen. Freilich öffnet sich uns schon das Herz, wenn wir in einer einförmigen Mauermasse auch nur ein verlornes gothisches Ornament finden; allein als Ganzes sind diejenigen gothischen Bauwerke doch ziemlich unschön, die diesen Styl nackt und ohne seinen wunderbaren Reichthum zeigen. Wie ungeschickt und unbehilflich werden z. B. die Strebepfeiler und ihre Verbindungsbögen mit dem Kerne des Baus, wenn sie in todter Massenhaftigkeit nur ihren technischen Zweck zur Schau tragen! Den Sinn für die schöne Gestaltung des Ganzen sehen wir überhaupt in der gothischen Baukunst nicht ebenso früh und ebenso lebhaft ausgebildet, als den für die strenge architectonische Schönheit des Einzelnen, während umgekehrt der Styl der Renaissance bei aller Verwilderung des Details doch häufig glückliche malerische Massenwirkungen hervorbringt.

Ausser diesen Stylelementen kennen wir keine, die eine durchgreifende Eigenthümlichkeit der übrigen Construction der Bauwerke bedingten. Jener traurigen Werke zu erwähnen, in denen zu massenhaft nichtssagenden Aufhäufungen von Material eine sinnlose Zeit geschmacklose Zierrathen von Consolen, Muschelnischen, Wappen fügte, thut kaum mehr Noth; neue Formen der Baukunst kann man höchstens, auf gewisse Zwecke beschränkt, von solchen technischen Erfindungen, wie von Hängebrücken erwarten, in denen die Last nach unten getragen wird, oder von der Schiffsbaukunst, die sich dem architectonischen Charakter der Zeitalter immer in bemerkenswerther Weise angeschlossen hat.

Fragen wir nun noch, um unserer dritten Forderung zu genügen, nach den Gesetzen der Verbindung dieser Stylelemente zu einem Ganzen, so sind diese weit weniger von

4

dem Plane des Ganzen unabhängig als die Entwicklungsweisen der Melodien, und wir können über sie kurz sein. Wie die Uebergänge aus einem harmonischen System in das andere, so verlangen auch die von einer Form zur andern vermittelnde Zwischenstufen, und auf vielfältige, oft sehr sinnvolle Weise hat die Kunst aus der quadratischen Grundfläche des Fusses die Rundung der Säule, oder durch das Mittelglied polygoner Entwicklung kuppelförmige Schlüsse der Gebäude entstehn lassen. Neben dieser Motivirung gewinnt aber die Architectur noch durch Zusammenstellungen und Wiederholungen des Gleichartigen eine Ausdehnung ihrer Melodie, die der Musik versagt ist. Hierin scheinen jedoch Klippen zu vermeiden. Jede Vielfachheit gleichartiger Elemente setzt den Werth des einzelnen herab; verlangt man daher übersichtliche Zierlichkeit im Unbedeutenden und Kleinen, so ist sie an ihrem Platze, aber bedeutendere Theile des Bauwerks dürfen nicht in zu grosser Anzahl wiederholt werden, wenn nicht eine belebte Perspective durch diese Reihe, oder ein andrer Gewinn den Verlust ersetzt, der aus der Entwerthung des einzelnen Elements folgt. Die Säulen der griechischen Tempel, an sich von sehr bedeutenden Massen, werden auf der Schauseite noch besonders durch die verschiedene Beziehung gehoben, die sie zu dem allmählich aufsteigenden Giebelfelde annehmen, die Langseite eines mit 13 oder mehr Säulen geschmückten Tempels dagegen macht durch diese Anzahl den Eindruck gewiss nicht überwältigender. Säulenwälder wie in der Moschee von Cordova sind offenbar keine Architectur mehr, deren Ganzes man übersehn könnte, sondern eine in Stein ausgeführte Landschaftsmalerei, deren Durchblicke und Fernsichten auf ihre Weise ergötzen. Besonders unannehmlich wird aber diese Wiederholung des Gleichartigen, wo durch äussere Mittel noch ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht wird, dass man die Exemplare mindestens nach halben Dutzenden zusammenfassen und zählen muss, wie in den durch kleine Rundbögen

verkoppelten Säulenreihen, die häufig noch zu 3 bis 4 in grösseren Rundbögen, wie in besondern Säckchen eingeschlossen, in romanischen Bauwerken oft ein kleinliches Balustradenwerk an die Stelle viel ernsterer Bautheile setzen. Dieser missliche Eindruck wird dadurch erhöht, dass bei so leichten Werken, wie die hier gemeinten Gallerien sind, Säulen mit ihrer ernsthaften Gliederung in Fuss, Schaft, Kapitell überhaupt allzugrossartige Anstalten zu kleinen Zwecken sind, und um so mehr scheint die edle Form der Säule in diesen kleinen Dimensionen gemissbraucht. Ueber viele solche unästhetische Eindrücke lassen uns traditionelle Verehrung, unvermeidlicher Zweck der Bauwerke und manche ausgleichende äussere Gunst der Umgebungen hinwegsehn. Ein antikes offenes Amphitheater mag theils durch die landschaftliche Schönheit der Umgegend, in die es sich als bedeutender Theil einfügt, theils durch die Kühnheit seiner Umrisse im Grossen erhaben wirken; architectonisch aber ist die wenig belebte Formation der Sitzreihen, oder die Bienenzellenbildung der Fenster und Thüren, wie im Aeussern des Coliseo, kein tiefer Gedanke. Jede Vereinigung dagegen, die dieses gleichgiltige Aufreihen der Exemplare an einem Faden vermeidet, und ein dramatisches Zusammenwirken einzelner Gruppen dafür einsetzt, was aber freilich nur selten möglich sein wird, kann eine so organisirte Vielheit in der grössten Ausdehnung benutzen.

Das Ungenügende des Gleichartigen finden wir auch in dem einförmig Stetigen; abgesehen von einzelnen Zwecken der Bedachung oder Befestigung, scheinen Kreisrundungen mit ihrem augenblicklich zu übersehenden langweiligen Geiste von Gesetzlichkeit überall eine viel unlebendigere Form, als die Polygone, in denen individuell hervortretende Seiten von demselben Gesetze viel dramatischer gezügelt werden. Durch diese regelmässigen Polygone wiederholt besonders der romanische Styl in den horizontalen Grundrissen jenen Trieb der Kreisrundung, den er offen nur vertical in der Form

der Portale und Fenster ausdrückt, während die Bedachung wechselnd bald durch kegelförmige, bald durch pyramidale Schlüsse den prismatischen Unterbau vollendet.

Der Fortschritt endlich in der Entwicklung der Melodie müsste im Bauwerk in seiner Höhenrichtung gesucht werden, in der jeder höhere Theil sein entwickelndes Motiv in dem untergelagerten finden soll. Wo das Bauwerk sich dem formlosen Erdboden entwindet, fassen wir es ein mit einer geebneten Fläche, deren Umfang den Hauptumrissen des Gebäudes parallel geht und das erste noch einfache Erwachen der gestaltenden Kräfte theils hierdurch, theils durch mehrere terrassenförmige Wiederholungen andeutet. Die untern Theile des Gebäudes selbst sind nur der passende Ort für die Ablagerung der grossen und schmucklosen Massen, aus denen sich die Mannigfaltigkeit der strebenden Bautheile mit um so grösserem Reichthume des Schmuckwerks erhebt, je mehr die Zerfällung in vielfältige Theile ihnen diese Lust individueller Entwicklung gestattet. Man kann ähnlich wie von der musicalischen Melodie, behaupten, dass Menge und Gestalt der Ornamente in den untern Theilen überall nur den Zweck fester und sicherer Zeichnung der Hauptentwicklungstriebe haben darf, und dass jede Anwendung fehlerhaft ist, die hier schon eine Feinheit und Mannigfaltigkeit des Schmuckes sich erlaubt, die weder durch die nackten Fundamente des Baus begründet, noch durch die weitere Entwicklung nach oben überboten werden kann. Aber auf den Plan, nach welchem das Ganze sich oben abschliessen soll, wird es ankommen, ob dieser Reichthum der Entwicklung nicht auch nach der Höhe eine Grenze hat und sich in strengen dramatischen Schluss der Construction verlieren muss. Dieselbe Nothwendigkeit das Höhere durch das Tiefere zu motiviren, erlaubt uns nicht jede beliebige Uebereinandersetzung der Bauelemente. Ueber Rundbögen von kleinerem Durchmesser sollen nicht andere von grösserem stehn; denn die letzteren haben ästhetisch die Bedeutung grösserer aber weni-

ger bewegter, die ersten die einer kleineren aber angestrengteren Kraft. Ebenso wird man die Dreiecke, welche als Giebel die Spitzbögen der gothischen Architectur umgeben, nicht in den tiefern Theilen spitzere, in den obern stumpfere Winkel bilden lassen; denn die aufstrebende Elasticität wird sich freier und lebendiger entfalten müssen, je höher sie schon wurzelt und je weniger Last sie von oben drückt. Die Pyramiden der Thürme müssen daher spitzer zusammenlaufen, als die Giebel der Portale oder die der Façaden und Mittelkuppeln. So zeigt beispielsweise die Gallerie des Rathhauses von Braunschweig im Kleinen eine schöne Gradation. Ueber sehr flachen Spitzbögen, die jedoch überhaupt mit den höhern Theilen organisch nicht zusammenhängen, wölbt sich über der horizontalen Fensterschwelle zuerst ein Rundbogen, auf den zwei von kleinerem Durchmesser aufgesetzt sind. Diese Theile umschliesst nach oben ein Spitzbogen, selbst von dem noch spitzeren Giebeldreieck bekrönt. Dagegen mag es erlaubt sein zu zweifeln, ob die Strebebögen des gothischen Styls, die mit der Verticale einen weit grösseren Winkel zu bilden pflegen, als die Seiten der Giebeldreiecke oder der Spitzbögen, die übrige Formenschönheit dadurch nicht beeinträchtigen. Aehnlichen Ueberlegungen folgend haben schon die Alten, wo sie Säulen über Säulen stellten, die untern im ernsten dorischen, die höhern im weicheren ionischen oder korinthischen Style gebildet.

Wir haben länger bei Musik und Baukunst verweilt, weil Sculptur, Malerei und Poesie uns wenigere Veranlassung zu ähnlichen Bemerkungen bieten. Denn sie alle, wie verschieden auch sonst, bringen nicht ein ungestaltes Material in eine ganz der Kunst eigenthümliche Form, sondern entlehnen ihre Gestalten der wirklichen Welt der Ereignisse: die ersten, indem sie ein einzelnes Bruchstück festhalten, in welchem nicht die Darstellung selbst, sondern nur die durch sie angeregte Phantasie des Beobachters die Erinnerung an diese formellen Gesetze erregen kann; die letzte kann zwar

vollständig alles schildern, aber ihr fehlt der Stoff jener beiden, und so bleibt die Erfüllung unserer Forderungen in ihnen allen dem Plane und Gedanken des Ganzen überlassen. Hiervon könnte nur die Malerei mit ihrer Farbenwelt auszunehmen scheinen; allein wie schon in der Baukunst die geometrische Bedeutung der Formen nur in Betracht kam, so fern sie Ausdrücke einer strebenden Kraft waren, so sind die Harmonien der Farben noch vielmehr dem Sinne des Dargestellten untergeordnet, und auf ihn kommt es an, ob Monotonie oder glanzreiche Abwechselung wirksamer sein werden. Nur die Landschaftsmalerei stimmt mehr mit den früher betrachteten Künsten überein, denn obgleich ihre Wirkung von der Zusammenfassung der Elemente zu einem abgeschlossenen Bilde abhängt, so ist in ihr doch kein eigentlicher Plan zu finden, der abgelöst von den allgemeinen Formen der Zusammenfassung deutlich ausdrückbar wäre. Sie hat dagegen in anderer Hinsicht eine andere Stellung als die übrigen Künste. Versenken wir uns mit ihr in die unbewussten träumenden Regungen des Naturgeistes, der in stillem Wirken seinen Erzeugnissen wunderbare, bald streitende, bald zusammenstimmende Formen gibt, so haben wir meist an der Wahrheit genug, mit welcher die Darstellung uns sein geheimnissvolles Walten verräth, und wir verlangen nicht, dass das Dargestellte zugleich schön sei. In dieser Wahrheit nun sehen wir allerdings einige unserer Forderungen als die Mittel der Wirkung, aber die Kunst stellt diese Hindeutungen nicht in eigenthümlichen künstlerischen Formen dar, sondern durch sinnvolle Benutzung der Elemente, in denen die Natur selbst sie ausdrückt. Sehen wir also, wie hier die allgemeinen Gesetze, die eigensinnig individuelle Wirklichkeit und der zusammenfassende Plan des Naturlaufes zum Ausdruck kommen.

Gemälde haben den Vortheil, die Unvollständigkeit des Bruchstücks der Welt, das sie hervorheben, einfach durch ihre eigene Begrenzung anzudeuten. Ueber den Rahmen hin-

aus, der sie umschliesst, setzt sich die unermessliche Welt fort. Aber zur bestimmteren Erinnerung daran muss auch die Vertheilung des Dargestellten einige Rücksichten nehmen. Hierin liegt zuerst der Grund, warum nicht die Mitte eines Landschaftbildes durch die Gegenstände eingenommen werden soll, die mit der meisten Kraft unsere Aufmerksamkeit anziehn; sie verlangen vielmehr eine excentrische Stellung, denn es ist eine unwahrscheinliche Absichtlichkeit für den Beobachter, dass er sich genau in dem Visirpunkte der Welt befinde, von dem aus sie in symmetrische Hälften zerfiele, und eben so unwahr für den Gegenstand, dass um ihn als Mittelpunkt sich die übrige gleichgiltige Welt anlege. Man wird leicht bei unbefangener Betrachtung finden, dass jeder Durchblick durch ein Gebüsch wirkungsreicher ist, wenn er ausser dem Mittelpunkt der Landschaft in einer sonst vernachlässigten Richtung eine neue Welt unerwartet öffnet, als wenn er gerade auslaufend, was sich von selbst verstand, nur die dritte Dimension der Ausdehnung veranschaulicht. Eine Baumgruppe wird ziemlich eitel und herausfordernd in der Mitte stehn, während sie ausserhalb ihrer eine anmuthige Unberechenbarkeit in das Ganze bringt. Aus gleichen Gründen ist die Anfüllung der Seitentheile besonders zu berücksichtigen. Da wo der dargestellte Gegenstand an der Begrenzung des Rahmens aufhört, ist es um so nöthiger, seine nicht darstellbare weitere Fortsetzung durch neue Anfänge bestimmt zu versinnlichen; entweder durch bedeutende Bildungen des Bodens und Gesteins oder neue Fernsichten und Wege in ein verschlossenes Waldgebiet, in dessen Dunkel die Phantasie weiter schweifen kann. Und dies gilt auch für andere Malerei. Man soll uns keine Schlachtgemälde liefern, die nur im Mittelpunkt einen wohlgeordneten Knäuel von Gestalten in einer sonst leeren Gegend zeigen; um nicht eine Balgerei zu sein, bedarf ihr Kampf der Andeutung, dass er Theil eines grossen und auch die nicht sichtbare Ausdehnung der Erde noch mit erfüllenden Streites ist.

Neben dieser Erinnerung an das umfassende Weltganze, in das die einzelne Landschaft sich einfügt, verlangen wir aber in ihr eigenthümliche Lebendigkeit der Bildungen, die sich dem schlummernden Naturgeist entringen, und hier muss es uns darauf ankommen, jede nackte Symmetrie zu vermeiden, welche das Einzelne nur als beiläufigen Beziehungspunkt für allgemeine Gesetze, und nicht als eine volle markige Wirklichkeit erscheinen liesse. Nichts ist langweiliger als jene kegelförmigen oder muldenförmigen Landschaften, die symmetrisch in der Mitte Gipfel oder Vertiefung, an den Seiten der Gegend das Entgegengesetzte zeigen; die Umrisse einer Bergkette werden um so nichtssagender, je mehr sie dieser Gesetzlichkeit der Stellung sich nähern. Allein daraus folgt nicht, dass völlige Asymmetrie das Bessere sein werde; einen wahreren Zug der Natur finden wir vielmehr darin, dass ihre durchdringenden Gesetze allerdings wohl künftigen Erscheinungen die ausgezeichneten Orte feststellen, an denen sie auftreten sollen; die Punkte des räumlichen Weltalls, in denen die Natur zu hervorragenden Gestalten ausbricht, mögen immerhin in einem symmetrischen Netze liegen und die geordneten Durchschnittspunkte wirkender Mächte bezeichnen; aber die eigne Lebendigkeit der Dinge schlägt dagegen zurück, und sucht sich von der Gewalt des Allgemeinen wenigstens durch die ganz eigenthümliche Form ihrer Gestaltung zu befreien, mit der sie jene leeren Plätze ausfüllt. Darin also würde die malerische Symmetrie bestehn, dass die Hauptmassen allerdings auf symmetrische Punkte fallen, dass sie aber in Gestalt und Sinn vielmehr different und contrastirend sind. Da wo die Faulheit unsers schematisirenden Verstandes beim Ueberblick der Gegend eine blosse Wiederholung des Früheren erwartet, soll sie vielmehr überrascht werden durch die unberechnete Neuheit, mit der an der berechneten Stelle die Gewalt des träumenden Naturgeistes unerschöpflich andern Ausdruck findet. Allerdings würde es schwer sein, die Schönheit der Anordnung einer Landschaft

überall deutlich auf diese Grundlage zurückzuführen, und zwar dies desshalb, weil jene ausgezeichneten Punkte in der Landschaft und ihre gegenseitige Entfernung für die ästhetische Betrachtung nicht ganz nach demselben Masse gemessen werden können, welches eine geometrische Untersuchung anlegen würde. Dennoch wird man bei näherer Ueberlegung finden, dass der malerische Contrast nicht in der Gegenüberstellung einer ausgezeichneten Masse und des vergleichungsweise Leeren, nicht zum Beispiel im Gegensatz eines schroff abfallenden Berges und einer davor liegenden Fläche besteht; jede hervorspringende Gestalt ist vielmehr ein Ruf, der irgend woher eine Antwort, wenn gleich eine unerwartete, und nicht ein gleiches Echo, verlangt. Deswegen werden wir symmetrische Gegensätze von Bergen und Gebäuden, Ruinen und Baumgruppen sehr häufig als werthvolle Elemente der landschaftlichen Composition vorfinden, so wie umgekehrt die Leblosigkeit symmetrischer Gegensätze von Berghöhen schon dadurch gemildert wird, dass die antwortende nicht völlig in Höhe und Gestalt der zuerst betrachteten gleichkommt. In gleicher Weise bildet ein schlanker Thurm keinen Contrast mit der Fläche des Erdbodens, aber wohl mit der breiten Masse eines Gebäudes, die seinem aufwärts strebenden Triebe einen nicht minder energischen, aber völlig anders gearteten gegenüberstellt. Und hieraus lässt sich zugleich begreifen, wie der Contrast an sich nur ein malerisches, nicht ein architectonisches Princip ist, wie er aber dennoch, mit Vorsicht und aus dem stetigen Entwicklungsplane eines Gebäudes selbst herausgearbeitet, das Höchste und Reichste darstellt, was architectonische Lebendigkeit noch ertragen kann, ohne vor Ueberfülle innerer regsamer Kräfte in das einheitlose gährende Treiben landschaftlicher Natur zu verfallen. Jene Minarete, die über flachen Massen emporsteigen, sind bei aller graziösen malerischen Wirkung, die sie im Gegensatz zu vielgegliederten Kuppelsystemen machen, doch keine architectonisch mit dem Uebrigen verschmolzene

und berechtigte Theile des Bauwerks, während Thürme an der Façade einer Kirche mit einem System von Kuppeln oder Gewölben, welche in minderer Höhe die breite Masse des Baues krönen, einen äusserst malerischen und dabei doch streng architectonischen Contrast bilden können.

Das Vorige galt der Nebeneinanderstellung der Gegenstände auf Einer Fläche; aber unendlich grössere Wirksamkeit erlangt die Landschaft durch das Hineinziehen der dritten Dimension, der Tiefe. Wir versetzen uns auf eine doppelte Weise in die Regungen des Naturgeistes, den wir hier bewundern. Denn zuerst verschmelzen wir uns mit jeder einzelnen Gestalt und ihren innerlichen Zuständen; wir fühlen die frische Kraft der Vegetation nach, wie sie in jedem charakteristischen Baumwuchse sich eigenthümlich dehnt und ausbreitet; wir empfinden die stumme in sich versunkene Ruhe mit, in der die massigen Schichten des Sandsteins lagern, oder die empörte Kraft, mit der gehobene Basalte in gewaltsamen Wendungen sich über einander verwerfen, die ruhelose Beweglichkeit endlich, mit der der eingeschlossene See gegen seine Ufer kämpft. Aber ein zweiter grösserer Genuss liegt in der Auffassung der Beziehungen und Verwandtschaften, in denen dies mannigfaltige Leben sich überall durchdringt; sie aber gelingt uns nur, indem wir die Standpunkte unserer Betrachtung wechseln, und von jedem sichtbaren Punkte der Landschaft aus die übrige Gegend überblicken. So schweift auf dem Bilde wie an der Natur selbst unsere Einbildungskraft beweglich über den Umrissen des Landes hin; in jede heimliche Einbuchtung des Berges, in jede trauliche Zurückgezogenheit belaubter Thäler dringen wir ein, und die mannigfachen Gefühle stetiger Fortbewegung, plötzlicher Sprünge oder anmuthiger freier Wendungen, lieblichen Umschlossenseins oder weiter Fernsicht, drängen wir zu einer Gesammtanschauung des Lebens zusammen, das in der ganzen Gegend sich ausspricht. Und in solchen Wanderungen sind wir fast allgegenwärtig; wir stehen auf

dem Gipfel der Berge, die tiefe Ebene betrachtend, und finden uns zugleich in dieser wieder, den eigenthümlichen Eindruck geniessend, den jener Standpunkt auf diesem macht, und so geht uns der Reichthum der Landschaft dadurch auf, dass jeder Punkt ein Spiegel des Uebrigen ist, und dass für jeden die unendlichen Verschiebungen der Umgebungen neue reizende Ansichten gewähren. Dadurch ist die Natur ein Bild des Gemüths, in dem unzählige Gedankenreihen sich durchkreisen, Gestalt, Färbung und Zusammenhang mannigfach wandelnd, wie die Wege verschieden laufen, auf denen die Erinnerung sie durchschreitet.

Hierauf hat die Landschaftsmalerei bei freien Compositionen oder bei Wahl des Aufnahmepunktes für wirkliche Gegenden zu achten. Der Beschauer muss den zufälligen Standpunkt, den ihm der Maler dem Gemälde gegenüber gegeben hat, mit immer neuen in der dargestellten Landschaft selbst befindlichen vertauschen können, ohne befürchten zu müssen, dass von ihnen aus der geistige Ausdruck der Gegend sich verflache, oder eintönig überall sich gleiche. Hierzu aber führt unter Anderen der Reiz des Halbverhüllten, aber doch klar Angedeuteten. Ganze Höhenreihen hinter einander aufzuschichten, bringt keinen Vortheil, denn sie zeigen der Phantasie nur die Aussicht, oftmals auf und eben so oft absteigen zu können; eine Durchsicht dagegen, die uns einen eigenthümlichen neuen Charakter eines halbverborgenen Thales eröffnet, gewährt ihr unerschöpfliche ahnungsvolle Beschäftigung. Eben so wenig taugen jene steilen Perspectiven, mit denen die Kindheit der Landschaftsmalerei eine grosse Fülle von Bergen, Ebenen, Städten und Ländern zum Hintergrunde irgend einer bedeutungsvollen Handlung machte; sie nähern sich dem mässigen Genusse, den eine Landkarte gewährt, in der alle Faltungen des Bodens entwickelt sind und die gegenseitigen Lagen der Orte allzu offen vorliegen, um unsere Einbildungskraft zu selbständiger Weiterdichtung einer angefangenen Gegend aufzufordern.

Mit diesen allgemeinen Betrachtungen glauben wir freilich nur den geringsten Theil der landschaftlichen Schönheit angedeutet zu haben. Denn, um das wenigstens flüchtig zu berühren, was unserm gegenwärtigen Zusammenhange fremder ist, schon jedes natürliche Element, das in der Darstellung verwandt ist, hat seine eigenthümliche Bedeutung und Nothwendigkeit. Die starren und todten Formationen der Gebirge werden nicht nur einer Belebung durch Vegetation bedürfen, sondern noch darüber hinaus werden die befreienden und lösenden Elemente des Wassers und der Luft mit mannigfaltiger Beweglichkeit nöthig sein, um in dem Anblick einer Landschaft alle Bedürfnisse des Gemüths zu befriedigen, ja selbst das thierische Leben wird sich hinzudrängen müssen, um uns den Genuss lebhaft entgegen zu bringen, dessen diese Form der Erde fähig ist. Daneben stehn die Spiele der Beleuchtung und die gewählten Augenblicke aus dem allgemeinen kosmischen Leben der Natur, die der Kunst mancherlei besondere Pflichten der Zusammenstellung und Ausführung auferlegen, aber ihr auch Gelegenheit zur Enthüllung eines tiefsinnigen Naturlebens geben, das der Zeichnung unbewegter Umrisse immer fremd bleibt. Niemandem endlich entgeht es, wie die verschiedenen Anordnungsweisen der natürlichen Mannigfaltigkeit Grundlage eigenthümlicher poetischer Eindrücke sind, die wir zu den Zwecken landschaftlicher Darstellungen rechnen müssen. Die sandaufwirbelnde Ebene von Ilium, nur fern von mythischen Bergen eingefasst, und durch das gestaltlos vielgestaltige Meer nach der übrigen Welt hingewendet, erscheint uns als der passende Boden epischer Geschichten mit ihrer ruhigen unablässigen Wiederkehr gleicher Lebensläufe, für welche die Natur eigenthümliche Schauplätze zu schaffen keinen Grund hat; jene lieblich motivirten Gegenden, in denen ein sinniger Zug der Senkung oder Erhebung in vielförmigen Wellen ausklingt, gewähren der lyrischen Bewegung des Gemüths eine freundliche Stätte, während das harte Aneinanderrücken schroffer

Gebirgsstöcke und die steil abfallenden Schluchten, Symbole tiefer Trennung des widerwillig Zusammengedrängten, uns nur die Heimath schnell reifender dramatischer Geschicke vor Augen stellen.

IV.

Aus den allgemeinen Elementen, deren wir bisher gedacht, hat die Kunst endlich das Schwerste zu vollbringen, einen Körper für die individuelle Seele ihres Werkes zu bilden. Wie wenig wir nun im Stande sein würden, zur Entwerfung seiner Umrisse ihr hier die Hand zu führen, so können wir doch die allgemeinen Typen bezeichnen, innerhalb deren ein sich zusammenschliessender Organismus möglich ist, wir können wenigstens Zahl und Bedeutung der Glieder angeben, die er bedarf und deren sinnige Verflechtung wir von dem belebenden Hauche des künstlerischen Geistes erwarten. Schon früher haben wir bemerkt, dass wir auch in der Gestaltung des Planes, der den Sinn des Kunstwerks bezeichnet, eine Andeutung unserer drei Anforderungen verlangen, und die Erfüllung dieses Wunsches wollen wir jetzt im Einzelnen betrachten.

Auch in der Entwicklung ihres individuellen Gedankens lässt die Musik die allgemeinen Weisen des Weltlaufs deutlich für das Gefühl hervortreten, aber ihr Verfahren ist hier weniger geeignet in Worte gefasst zu werden, und wir gehen mit wenigen Andeutungen bei dieser reichen Quelle künstlerischer Schönheit vorbei. Die Erinnerung an allgemeine Gesetze, die neben der reizenden Entwicklung der einzelnen Melodie bald drohend bald begünstigend einen unermesslichen Weltlauf beherrschen, wird durch die harmonische Begleitung kraftvoll festgehalten, und erst seit ihrer Ausbildung hat die Musik einen universellen Charakter gewonnen. Schüchtern, wie die erste Schifffahrt den Küsten folgte, hat man zuerst in den einfachsten consonirenden Intervallen die Me-

lodie begleitet, als ginge sie zu Grunde, wenn momentan der Kreislauf der ewigen Gesetze anderes oder mehr wollte, als ihre einsame ungestörte Entwicklung. Den Charakter des Lebens errang sie erst, als man ihr zumuthete, sich gegen die Dissonanzen selbst zu erhalten, mit denen der Lauf der Naturordnung ihre eigne Entfaltung zuweilen durchschnitt, und da wurde es auch offenbar, dass ihr Blühen nicht allein die Welt füllte, sondern dass neben ihr tausend zurückgedrängte andere Melodien in demselben Grunde der Harmonie schlummerten, von dem zuerst sie allein getragen und gehoben schien. Als diese Mannigfaltigkeit klingend durchbrach, war das zweite erreicht, eine Welt der Entwicklungen, in denen mancherlei Triebe der Sehnsucht und der Gestaltung sich eben so durchschlingen, wie tausend verschiedenartige Geschöpfe auf dem gleichen Erdboden ihr fröhliches Leben führen, mit wunderbaren Verwandtschaften, Neigungen und Abneigungen. Diese Fülle zu zügeln, ohne welche keine wahre und ergreifende Kunst sein kann, ist das dritte Bedürfniss, und auch hier sehen wir dieselben Meinungen walten, mit denen wir sonst den Lauf der Entwicklungen in der Welt betrachten. Denn bald in strophischem Hinundwiederschwanken sehen wir einzelne Melodien sich antworten, ohne dass aus dem Rhythmus ihres Gesprächs ein Ergebniss quölle, so wie die Welt ewig sich dreht und in ihrem Kreisen ein Genüge hat; bald sehen wir von einem keimartigen Anfange die Melodie stetig sich entfalten und in grösseren Reichthum ausdehnen, so wie eingestreute Zwischenfälle ihrem Flusse anmuthige Windungen geben: eine Emanation, die die ursprünglich vorhandene Kraft ausströmen und an dem Widerstand eines gestaltlosen Aeussern Ursache zu begrenzender Gestaltung finden lässt. Aber das vollendetste Bild des Lebens ist jene Weise zerstreuter Anfänge und ihrer Zusammendrängung, die anerkennt, dass keine endliche Erscheinung der Quell der Entfaltung für das sein kann, das für die Kunst die Welt bedeutet, dass viel-

mehr von den verschiedensten Seiten her ursprünglich strebende Kräfte sich begegnen, zuerst fremdartig, staunend über einander und sich bekämpfend, dann im Laufe der Entwicklung die innere Verwandtschaft ihres Wesens erkennend, und zu der Verherrlichung eines gemeinsamen Zieles in endlicher Durchdringung sich verschmelzend. Die Fülle ursprünglich lebendiger Mannigfaltigkeit hat die Kunst hier zusammengefasst, indem sie allzu verwegene Strebungen in feste Zusammenwirkung band.

Die Säulen eines Tempels hat nicht ihr inwohnender Gestaltungstrieb in die gerade Linie einer Reihe gestellt, ein theilnahmloses Gesetz der Regelmässigkeit tyrannisirt sie vielmehr. Je einfacher und je symmetrischer der Grundriss eines Gebäudes ist, je deutlicher der Parallelismus seiner Seiten hervortritt, je gleichmässiger die Höhenausdehnung der Theile ist, desto weniger können wir in solchen Anordnungen ein quellendes inneres Leben, eine gestaltende Idee sehen; wir finden vielmehr eine Form, die wie die des Krystalles nur einem allgemeinen Gesetz der Anlagerung jedes Theils an jeden andern folgt, aber keine, deren letzte Umrisse sich deutlich als ein organisirtes und abgeschlossenes Ganzes erwiesen. Eine Schauseite des Gebäudes besonders zu entwickeln, war freilich schon den Griechen nothwendig, aber diese erste Durchbrechung eines leeren architectonischen Schemas zu einer belebten und gegliederten Gestalt reicht nicht aus, um die Bedürfnisse der Kunst zu befriedigen. So sehr wir im Einzelnen eine Erinnerung an allgemeine Gesetze wünschen, so sehr scheuen wir im Ganzen des Kunstwerks ihre Herrschaft, und so scheint uns jede Epoche, welche die Baukunst der späteren Zeiten durchlaufen hat, etwas zur Erfüllung ihrer Aufgaben hinzugefügt zu haben. Die Zwecke der Bauwerke und die technischen Schwierigkeiten haben sich oft vereinigt, um das zu erzeugen, was den Forderungen der Schönheit gemäss war. Die Bestimmung der Basiliken schied in ihr Gegenden von verschiedenem Werth,

und wenn gleich der Parallelismus ihrer Begrenzungen blieb, so wurden doch die Säulenreihen in lebendigeren Gegensatz zu den Tribünen gebracht, oder durch Arkaden verbunden gewährten sie belebte Perspectiven, die dem Blicke eine bestimmte Richtung nach dem Haupttheile des Gebäudes gaben. Die Kuppelbedachung der Byzantiner nöthigte dann, zu ihrer Herstellung das einfache Schema jener Reihenanordnung aufzugeben, und zum ersten Male ausser den Rundbauten, die in anderer Hinsicht wenig genug dem Sinne der Baukunst entsprechen, trat das Innere des Gebäudes als ein centralisirender bedeutender Kern hervor, um welchen die Systeme der Nebenkuppeln eine lebendige Gliederung entfalteten, und dadurch ward zugleich der Unterbau genöthigt, eigenthümliche Durchkreuzungen und Mannigfaltigkeiten der Perspective zuzulassen, durch die der Reichthum des gestaltenden Triebes allmählich zum Ausdruck kam. Wir halten dies für einen wesentlichen Punkt, wesentlich wenigstens für jedes Gemüth, das in unserer Zeit gebildet ist. Wir wollen nicht, dass man uns einen noch so schönen regelmässigen Salzkrystall für das Höchste der architectonischen Kunst ausgebe; von einem Bauwerke verlangen wir, dass es eine Welt sei, in der es eine innere allmählich erst sich dem Sinne aufschliessende und doch in ihren Hauptzügen sogleich deutliche Unendlichkeit gibt; wir wollen mannigfaltige Pfade, in die wir uns verlieren können, mancherlei Standpunkte, von denen der Bau des Ganzen sich mit geheimnissvoller Regelmässigkeit verschiebt; wir wollen verborgene verhüllte Gegenden, in deren Durchforschung unser Blick mit dem Anfange nicht auch schon das Ende erreicht. Es ist möglich, dass man dieser Ansicht vorwirft, ein landschaftliches Princip zu einem architectonischen zu machen, wir aber glauben damit nur die allgemeine Forderung eines inneren Reichthums auszusprechen, ohne den keine Kunst ihr Höchstes erreicht. Und vielleicht gilt diese Forderung von der Architectur in besonderem Grade; denn sie hat die Welt darzu-

stellen, die der Mensch sich selbst schafft, um darin zu wandeln. Wir lieben aber nur die Welt, die in unerschöpfter Mannigfaltigkeit unserer sehnenden und sinnenden Phantasie immer neue Wege gestattet, und die zu allen jenen Begehungen, mit denen stille Gedanken unser Gemüth erfüllen, eine mitfühlende Umgebung bildet. Wie heimlich sind uns jene alten Wohngebäude schon mit ihrem nur verworrenen, nicht gedankenvollen Plan, und wie sehnen wir uns in den Häusern dieser Zeit irgend einen Winkel zu finden, einen Corridor, einen Vorplatz, der nicht an dem allgemeinen diffusen Licht und der inhaltlosen Aufrichtigkeit unserer Baurisse Theil nähme! Allerdings nun werden diese Wünsche mehr in der Anlage der Städte oder in dem Baue der Burgen mit ihren mannigfaltigen Bestandtheilen befriedigt werden können, aber auch in einfacheren Unternehmungen hat die spätere Baukunst, zum Theil mit sehr einfachen Mitteln, wie in der prächtigen Halle der Abencerragen in der Alhambra dieses malerische Element geltend gemacht. Die gothische Architectur hat in der überkommenen und weiter entwickelten Kreuzform ihrer Dome ein eben so einfaches als gewaltiges Mittel, dieses Durcheinanderstreben sich entgegenkommender Gestaltungstriebe auszudrücken, die in der Kreuzung der Längs- und Querschiffe sich durchschneiden, und es wäre nicht unmöglich, diese gegenseitige Durchsetzung verschiedener, selbst in abweichenden Stylelementen sich bewegender Triebe noch weiter zu verfolgen, wenn man für ihre endliche Zusammenwirkung zu einem Gedanken die passenden Uebergänge und einen genügenden Schluss zu finden weiss.

Kommen wir endlich zu der Seele, welche diese mannigfaltigen Gestaltungstriebe zu einem individualisirten Ganzen zusammenfasst, so hat auch hier die Kunst wie die Natur, nur mit dem steigenden Reichthum der Mittel und Formen die höchsten Organismen hervorgebracht. In dem griechischen Tempel ist die Höhenausdehnung der Theile, in

welcher zumeist die abgestufte Bedeutung der einzelnen Bauelemente sich zeigen müsste, sehr gleichförmig und bei der mangelnden Centralisation haben auch die meisten Theile ziemlich gleichen Werth und tragen eine ununterschiedene Bedachung, in welcher die innere Gliederung des Gebäudes nicht hervortritt. Die flachen Kuppeln der alten Byzantinischen Baukunst zwingen durch ihre technischen Schwierigkeiten zu einer allzu massenhaften und schwerfälligen Construction der stützenden und den Seitendruck verhütenden Massen; wie schön und imposant ihre Wirkung im Innern oder aus der Ferne sein mag, sie geben dem Gebäude zu leicht das Ansehn eines Teiges, der Blasen wirft. Rundbildungen sind nirgends im krystallinischen Gefüge der Massen begründet, und sind ästhetisch von nicht grösserem Werthe. Ausserdem ist die Stellung der Kuppel bedenklich; deckt sie die Mitte eines massenhaften Bauwerks mit flacher Wölbung, so ist dies ästhetisch keine imponirende Anstrengung der strebenden Kräfte, wie gross auch die technische Tragkraft sein mag; und überdies ist die geometrische Mitte ein allzu gesetzlicher und mechanisch ausgeklügelter Platz; so wie das Herz nicht in der Mittellinie des Körpers liegt, so möchten wir auch diese Haupttheile des Gebäudes etwas unberechenbarer angeordnet sehn. Kuppeln in höher gestreckten Curven gebildet, und durch polyedrische Substructionen aus der übrigen Masse hervorgehoben, vermeiden unstreitig den ersten Fehler; aber ohne eine solche ausgedehnte Nebenmasse allein hingestellt sind sie eben so misslich, als wenn sie aus dieser motivirt werden sollen. Die Kuppel von Sct Peter, bei aller Schönheit, die wir ihr an sich nicht rauben wollen, auf welche Weise geht sie organisch aus der übrigen grossen und hässlichen Masse der Kirche hervor? Diese Schwierigkeiten, den Höhenabschluss der Gebäude mit den Trieben der Construction in stetigen Entwicklungszusammenhang zu setzen, finden wir dagegen in der gothischen Baukunst und in manchen schönen Denkmälern der mauri-

schen Zeit beseitigt. Die Einführung der Thürme hat hierzu wesentlich mitgewirkt; denn in ihnen waren Theile des Gebäudes gegeben, in denen der Trieb zur Entfaltung nach oben durchaus frei sich entwickeln konnte, ohne durch den Zweck, eine bestimmte Last zu tragen, darin gehemmt zu sein; die Befriedigung dieses Strebens aber gestattete nicht nur dem Hauptkörper des Gebäudes, in geringerer Höhe und mit grösserer Breite über dem Mittelraume sich zusammenzuschliessen, sondern die Form der Thürme erlaubte bei dem Hange der gothischen Bauweise, eine unendliche Menge kleinerer Triebe sich von dem Stamme ablösen und selbstständig ausklingen zu lassen, den gewaltigen Aufschwung in den Hauptthürmen durch schwächere Vorandeutungen desselben Strebens in der Masse des Bauwerks zu motiviren. Der Plan des Kölner Domes kann als vortrefflichstes Beispiel der Erfüllung dieser Wünsche gelten. Mit prächtiger Lebendigkeit streben die Arme des Kreuzes durcheinander; durch die Mannigfaltigkeit ihrer Fenstergiebel und Nebenthürmchen den aufwärtsstrebenden Sinn des Ganzen schon verrathend, schlagen sie im Punkte ihrer Durchkreuzung in eine vereinigte höhere Welle zusammen, die schon in der edelsten Form den Gestaltungstrieb des Ganzen zeigt, und die Belebung der Dachflächen, die bereits durch die Kreuzung begonnen war, fortführt, obgleich vielleicht nicht ganz vollendet. Diese Kuppel hat eine leichte Excentricität ihrer Stellung gegen den Chorschluss zu, und sie dient selbst als eine vortreffliche Motivirung der Hauptthürme, deren plötzliches Aufstreben ohne sie in dem langen Körper des Gebäudes nicht hinlänglich vorbereitet scheinen würde. Wie vielfach nun auch dieser Plan abgeändert werden kann, ein allgemeiner darin liegender Gedanke scheint uns nothwendig. Man kann die Bestimmung des Gebäudes, einen innern Raum überwölbend zu umschliessen, nicht mit der andern zusammenfallen lassen, den grössten Ausdruck strebender Kraft zu geben. Die Thürme, zur Vertheidigung nach aussen, wie sie denn

zuweilen noch ihren Ursprung aus der Befestigungskunst verrathen, oder zur Hindeutung auf ein höheres Ziel bestimmt, bedürfen einer abgesonderten Stellung, und ihre Aufbauung über dem Kerne des Gebäudes erscheint uns immer widersinnig, sobald sie nicht in die Form einer breiten Kuppelwölbung übergehn. Eben so unpassend aber ist die Errichtung eines einzigen Thurmes über den Hauptportalen; er mag darauf immer fest stehn können, aber er verdeckt und stört die freie Entwicklung der Stirnseite, und überdies ist es ästhetisch unwahr, die grössten aufwärts strebenden Massen auf ein Loch zu gründen.

In der Gestaltung ihrer Werke ist die Baukunst zwar wohl durch einen Zweck bestimmt, ohne dass jedoch in diesem eine nähere Vorbildung der Formen läge, durch die er zu erfüllen wäre. Die lebendige individuelle Gestalt eines Gebäudes ist daher ein ursprüngliches Erzeugniss der Kunst; die Sculptur dagegen findet diese Arbeit von der Natur schon gethan, und hat nur deren schöne Gestalten treu nachzubilden und zum Ausdrucke eines geistigen Inhalts zu verwenden. Allein wer sagt uns, welche Gestalt des menschlichen Körpers schön sei, wenn nicht ein natürlicher oder gebildeter Formensinn, der aus der Menge der vorkommenden Gestalten, also doch nacherschaffend, diejenigen wählt, in denen seine Phantasie die Züge verwirklicht sieht, die er dem Lebendigen geben würde, wenn er im Falle wäre, es gleich Werken der Architectur selbst zu schaffen? So liegt daher auch der Sculptur eine wenn nicht erfindende, doch auffindende und wählende Thätigkeit zu Grunde und sie wird diejenigen Formen darstellen müssen, in denen die Natur selbst jenen Forderungen Genüge thut, die wir an alle Schönheit richten. Gedenken wir zuerst der allgemeinen Gesetze, so werden wir sie hier in der Festhaltung der Formverhältnisse wiederfinden, die allem Lebenden gehören, und diese hat die Kunst in derselben Richtung zu idealisiren, in welcher die Natur selbst sie in ihren edelsten Geschöpfen

immer mehr ausbildet. Ein Verständniss der Bedeutung der Glieder ist hier der Kunst eine unentbehrliche Voraussetzung, denn aus ihm, und nicht aus der Erfahrung allein muss sie jenes künstlerische Ideal erzeugen, das mehr ist, als der durchschnittliche richtige Typus einer Gattung. Werfen wir nur einen flüchtigen Blick auf die Reihe der thierischen Geschöpfe, so sehen wir die Ausbildung des Körpers hauptsächlich darauf hinausgehn, die Empfänglichkeit des Geistes für die äussere Welt und die Herrschaft über sie sowohl, als über die kleinere Welt des Leibes selbst nicht nur zu sichern, sondern auch auszudrücken. So tritt aus der unentschiedenen Masse des Körpers immer deutlicher das Haupt, die Hülle des herrschenden Willens in einen gemessenen Gegensatz zu dem übrigen Leibe, weder dumpf in ihn zurückgezogen, wie in Crustaceen, noch allzu beweglich wie bei schwachsinnigen Insekten an fadenförmigem Stiele baumelnd, Festigkeit vielmehr und Freiheit gleichmässig vereinigend. Und diesem Geiste, dessen Sitz es bildet, gehört eine stille und geräuschlose Herrschaft über die Welt, nicht eine solche, die mit grossem Lärm und ungeheurem Aufwande von Mitteln zum Fahnden der äussern Dinge nur die Anstrengung verriethe, die sie machen muss. Deswegen nützt es nichts, sondern es ist hässlich, den Kopf übermässig zu vergrössern; mit dem Zunehmen des Gehirnklosses, den die Seele zu ihren Verrichtungen braucht, nimmt unsere Achtung vor dem Zauber ihrer Gewalt ab; deswegen dürfen nicht glotzende Augen in die Ferne starren, wie in Furcht, dass die Dinge ihnen entlaufen; ruhig unter der Wölbung ihrer Höhlen sind sie vielmehr gewiss, das Fernste dennoch zu beherrschen; und ebenso wird Niemand in der Vergrösserung der Ohren und der Nase einen entscheidenden Ausdruck lebhafter geistiger Empfänglichkeit sehen. Alle diese Organe entkleidet die Natur in ihren höheren Geschöpfen der abenteuerlichen Verlängerungen und Auswüchse, die in den niedern wohl vorkommen, und drängt sie ohne Aufsehn in einen

kleinen nicht in die Aussenwelt vorspringenden Raum zusammen. Die ersten Versuche der Sculptur zeichnen sich gewöhnlich durch das Kolossale der Köpfe aus, eine rohe Symbolik; die schöne Kunst der Griechen verkleinerte sie fast unter natürliches Mass und that daran sehr weise. Auch in den Organen der Bewegung verfährt die Natur ähnlich; niederen Geschöpfen gibt sie wohl eine Anzahl von Fangarmen mit Saugnäpfen, Warzen und Wimpern, ohne Knochen und Gelenke einer widerlichen Verdrehbarkeit fähig; aber in den höchsten beschränkt sie diesen Aufwand der Mittel, mindert die Anzahl der Glieder überhaupt, und besonders die der gleichen und ähnlichen, sie verringert jene schlenkernde Beweglichkeit einer zu grossen Anzahl von Gelenken, und lässt diese nur in den Fingern der menschlichen Hand in verkleinertem Massstabe fortbestehn, während sie die Füsse der Insekten noch in vielen zusammenknickenden Theilen bildet. Durch diese Sparsamkeit gewinnt sie den andern schönen Erfolg, die wenigen übrigen Glieder zu grösserer Fülle und Rundung auszudehnen, und so sehen wir Arme und Beine der menschlichen Gestalt bis in ihre äussersten Grenzen von dem warmen Pulse des Lebens durchdrungen, während die dünnen Beine der Insekten uns wie äusserlich angeschnallte Stelzen vorkommen, in deren fadenförmige Dimensionen sich unmöglich eine organisirende Kraft erstrecken könnte. Widerstehn uns aber jene magern Gestalten, wie sie oft die Kindheit der Sculptur, auf den Ausdruck der nothdürftigsten Mittel der Bewegung bedacht, hervorbrachte, so dünken uns nicht minder unschön die Anhäufungen träger Stoffe, die in den Gliedern keinen Trieb der Thätigkeit mehr verrathen. Ich habe nie begriffen, warum die Maler in ihren Christuskindern diese widerliche Massenanhäufung im Zellgewebe der Kinder nachahmen; handelt es sich doch ohnehin hier um ein Kind des Wunders, das der gemeinsten Naturnothwendigkeit der thierischen Oekonomie zu überheben doch wohl angemessen sein würde. Und wären diese

Bildungen noch durchaus naturgetreu! Meistens aber zeigt ja ohnehin das Gesicht einen geistigen Ausdruck, der naturgemäss erst lange später und zu einer Zeit auftritt, wo mit der Entwicklung des Geistes auch die leiblichen Glieder sich in schlankere Formen dehnen. Dieses Verständniss der Organisation nun wird den Künstler bewahren, von den Typen der natürlichen Gattung in solche Gebilde abzuschweifen, wie jene indischen Götzen, die in ihrer Ohnmacht vervielfältigter Arme bedürftig sind, um die Welt zu lenken; aber es wird ausserdem ihm wesentlich nöthig sein zur Erfüllung der zweiten an ihn gerichteten Forderung, auf der Grundlage dieses richtig verstandenen Typus, welchen selbst darzustellen, unter seiner Aufgabe wäre, eine charakteristische, individuelle Schönheit zu entwerfen. Denn hieraus allein vermag er zu beurtheilen, welche Grösse und Fülle, welche besondere Bildungen und eigenthümliche Entwicklungen er den einzelnen Theilen geben darf, ohne aus den Grenzen der Schönheit auszuschweifen, oder welche Züge vorangegangner Uebung, Thätigkeit oder Anstrengung er an seinen Gestalten noch in deutlicher Ausprägung hervortreten lassen darf, ohne sie zu einem Genre herabsinken zu lassen, dessen gemeine Naturwahrheit keine ewige Festhaltung in der Dauer des Steines verdient. Nach solchem Verständniss der menschlichen Gestalt wird er nicht mehr glauben, wie wir in einer neuern Kunstlehre wiederholt finden, dass die Sculptur in dem männlichen Körper ein gleichschenkliches Dreieck anbete, dessen Grundlinie die Schultern, in dem weiblichen eine Ovale, deren grösster Querdurchmesser die Hüften verbindet; er wird vielmehr auch in dieser Formverschiedenheit den geistigeren Gegensatz einer völlig befreiten nach oben strebenden Kraft und einer reizenden Fesselung an die Macht der Schwere erkennen, über deren Gebundensein sich desto geistiger die übrigen Formen des Körpers entwickeln. Wir gehen hier vorüber an Betrachtungen, die auch sonst schon eben so richtig als anregend gemacht worden sind;

die Art, wie die griechische Sculptur für jeden individuellen Charakter ihrer Götterwelt den wahren und vollendeten leiblichen Ausdruck fand, würde sonst reichen Stoff darbieten, unsere allgemeinen Bemerkungen ins Einzelne zu verfolgen.* Es bleibt nur noch ein Wort zu sagen über die Handlung, die Situation, das dritte, was die Sculptur zu leisten hat, und wozu sie jene typisch individualisirten Gestalten verflicht.

Wir sprechen hier nicht von der geistigen Bedeutung des Gedankens, den sie darstellen will, sondern nur von dem, was die charakteristische Aufgabe der Sculptur ist, von der sinnlichen Ausprägung desselben. Der geistige Gehalt eines Ereignisses bedarf nicht des steinernen Bildes, um verstanden zu werden; öfter vielmehr dieses der Mitwirkung der Rede; wollen wir dennoch eine plastische Darstellung, so ist es weil sie allein uns zeigen kann, wie jene innerliche Bedeutung einer Handlung sich in den Umrissen des Körpers verräth. Und hierin liegt nichts Kleines. Denn wie gern verweilen wir in dem Raume, den eine grosse oder geliebte Seele geheiligt hat, indem sie in ihm jene tausend kleinen Anordnungen traf, aus deren Ueberblick auf unberechenbare Weise das volle sprechende Bild ihres Lebens und Thuns uns entgegentritt? Wie viel mehr werden wir die Bewegungen des Gemüths angedeutet sehn wollen in jener kleineren Welt des Leibes, in jenem treuen Begleiter unsers unsterblichen Theiles, der beweglicher und gefügiger als die äussere Welt, jeder Erschütterung sich anschmiegt, und jede leise Regung wieder gibt, dessen Wohl und Weh eben so dem Horizont unsers innern Lebens bestimmte Färbungen gibt, wie jede Bewegung unsers Herzens auf seine mitfühlende Kraft entladen wird? Deswegen wird die Sculptur entweder das Nackte oder doch solche Verhüllungen bilden, die fähig sind, der Bewegung des Körpers zu folgen und sie zu verrathen. Sie wird keine solche symmetrische Stellung wählen, in welcher der Körper in vollständigem Gleichgewicht ist, sondern wenigstens eine leise Verschie-

bung des Schwerpunkts vorziehen, um an der Dehnung oder Erschlaffung der einen, dem anschwellenden Gegendruck anderer Theile sowohl die Gebundenheit des Körpers unter die allgemeinen Gesetze der Masse, als die sinnige Regsamkeit fühlen zu lassen, mit der er dennoch die Mängel der äussern Umstände ausgleicht. Hierzu reichen die einfachsten Stellungen hin, selbst die völlige Ruhe einer hingegossenen Gestalt wird uns durch die verschiedene Anspannung, Wölbung oder Auflösung der Glieder ein eigenthümliches Gefühl der freundlichen Sympathie erwecken, mit der dieser getreue Leib im Dienste der Seele ihr Leiden und ihre Freude, ihre Erschöpfung und Kräftigkeit theilt. Vielleicht, wenn wir hier recht sehen, liegt es sogar in der Aufgabe der Sculptur, bei so einfachen Situationen stehen zu bleiben; denn darin beruht der geheimnissvolle Zauber der menschlichen Gestalt, dass wir in allen ihren Umrissen die strebenden und mitfühlenden Kräfte empfinden, die dem ganzen inneren Leben der Seele getreu zur Seite stehn; diese unendliche Schönheit der Sinnlichkeit wird uns dagegen überall verkümmert, wo wir den Körper in gewaltsamer Anspannung für ein bestimmtes Ziel thätig sehn, das unbedeutend aus der Ganzheit des Gemüthslebens heraustritt. Deswegen wünschen wir den Statuen wenig Lärm der Handlung und Situation; ein einfaches Spiel mit der Gewandung, in deren Handhabung die Eigenthümlichkeit des Gemüths sich ausdrückt, irgend eine jener einfachen Thätigkeiten des Schmückens und Spielens werden uns viel mehr Gelegenheit geben, die volle Harmonie der Gestalt zu bewundern, als jene Kraftstücke der Ringer, oder des Laokoon, diese unvergleichlichen Sünden der schönsten antiken Sculptur. Verwickelte Gruppirungen und Situationen mischen mehr ein malerisches Princip in die Sculptur, und sie gehören höchstens dem Basrelief, zu dessen Ausbildung in der wesentlichen Aufgabe der Sculptur keine Nöthigung liegt; diese wird nur darauf achten müssen, dass die Stellung der Glieder uns nicht unorgani-

sche, von der Wirkungsweise lebendiger Kräfte undurchdrungene Figuren darstellt, wie die dreieckigen oder trapezoidalen Christuskinder, die man so oft gemalt sieht.

Sehen wir ab von dem begreiflichen Sinne, den ein Gemälde in seinem Inhalt darstellt, und ebenso von dem geistigen Hauche einer künstlerischen Conception, welche die in ihm verborgene Fülle der Schönheit zur Entfaltung bringt, so bleiben uns sehr wenige allgemeine Regeln der Composition übrig, die wir von der Malerei beobachtet wünschen, obgleich eine grosse Menge technischer Maximen sich mit hinlänglicher Allgemeinheit würde ausdrücken lassen. Die Gestaltung des Hintergrundes übernimmt es in der Malerei, an die umfassende Weltordnung zu erinnern, in welche der dargestellte Gegenstand sich einfügt, und der Maler wird wohl zu beachten haben, ob die Handlung, die er gewählt, eine sorgsam detaillirte Zeichnung der umgebenden Welt verträgt, oder ob sie genügsam in sich selbst, nur eine der Localtöne entkleidete Andeutung erfordert; ob ferner die dargestellte Gemüthslage und Leidenschaft wirksamer aus einer ähnlich gearteten Umgebung motivirt, oder besser mit einem anders fühlenden Hintergrund in Contrast gestellt werden kann. Aber auch, wo der Gegenstand noch so sehr eine Vereinsamung des Schauplatzes und seine Abschliessung von der übrigen Welt verlangte, wird der Künstler uns doch nie ohne die Andeutung eines Weges lassen dürfen, der zu ihr zurückführt, geschähe es auch nur durch einzelne Lichtstrahlen oder Streifen des Himmels, die irgend eine Lücke mit ihrer tröstlichen Gegenwart füllen. So wie wir im Leben Platz für alle und jede Art unsrer Regsamkeit brauchen, so gehört, noch ganz abgesehn von den besondern Bedürfnissen des jedesmal gewählten Gegenstandes, ein angemessenes Verhältniss zwischen den Gestalten und dem leeren Raume des Schauplatzes auch zu den Nothwendigkeiten der Kunst; eine Forderung, gegen die so viele neuere und ältere Gemälde fehlen, indem sie z. B. jeden Winkel einer be-

schränkten drückenden Architectur so mit Gestalten füllen, dass man vergeblich fragt, wo die Luft bleibt, die sie respiriren sollen. Ja selbst für die Darstellung einzelner Gestalten würden wir ähnliches wünschen; denn wenige Situationen nur werden für sich so bedeutsam und verständlich sein, dass wir bei ihrem Anblicke nicht auch eine Andeutung des übrigen Lebenskreises und der Umgebungen verlangten, in denen die Gestalt sich sonst bewegt. Aus ihrer Kenntniss erst wird ein genügender poetischer Hintergrund für die Gestalt hervorgehn, ein bedeutungsreicherer, als jene Teppiche und Vorhänge, gegen deren dunklen Grund sich freilich eine sterbende Kleopatra reizend abhebt, die aber doch eigentlich nur dazu dienen, den überflüssigen Raum des Grundes wieder hinwegzuschaffen, und dadurch anzudeuten, dass die ganze Aufgabe, so gefasst, nur der Sculptur gehören würde, die jenen verbindenden Hintergrund nicht kennt.

Verlangen wir nun von der Malerei, dass sie uns auf diesem erinnerungsreichen Grunde lebendige charakteristische Gestalten vorführe, so lässt sich doch weder über ihre Bildung noch über die Anordnung ihrer Stellung Allgemeines sagen. Denn beide hängen zu sehr von dem Sinne des Ereignisses ab, dessen Verflechtung dargestellt wird. Man könnte sich daher höchstens auf jene Gemälde beziehen, die ohne irgend eine hervorstechende Begebenheit zu zeigen, nur den Reiz schöner Körperformen in mannigfaltiger Bewegung zur Anschauung bringen wollen. Allein diese Bilder stehen schwerlich so auf der Höhe der Kunst, wie manche Künstler neuerdings wieder gemeint haben, unbefriedigt von den Gewohnheiten des heutigen Lebens, die dieser nackten Naturschönheit allerdings den Spielraum zu sehr verengen. Sie werden überdies kaum auf einem andern, als auf einem mythologischen Boden gedeihen, der noch anerkannt auch dem vollen Leben zu Grund liegt; denn einestheils wird die nothwendige charakteristische Mannigfaltigkeit der schönen

Körperlichkeit, die hier vor allen Dingen die mangelnde Tiefe des historischen Geistes ersetzen müsste, nur in den typischen Gestalten einer Götterwelt zu finden sein; anderseits aber wird die Malerei hierin nur dann beträchtlich mehr als die Sculptur leisten, wenn sie nicht nur Bewegungen bildet, die wie die statuarischen, in der Welt der Schwere möglich sind, sondern wenn sie alles mährchenhafte Schweben göttlicher Wesen in sich aufnimmt. Und selbst wenn sie uns nur im Schwimmen den eigenthümlichen Reiz der Bewegung in dem weichen Flüssigen versinnlicht, wird sie wenig leisten, sobald sie uns nur badende Menschen vorführt, und nicht das besondere Lebensgefühl dieser Lage in Nereiden oder Nixen verkörpert. Die Schönheit der Stellungen und Bewegungen im Einzelnen zu beurtheilen, würde auch dann nur aus dem bestimmten Charakter der einzelnen Figuren gelingen, und darin freilich war die griechische Kunst glücklich, dass sie auf ihren Basreliefs, um nur an eines zu erinnern, schon in den Bacchischen Mythen allein eine reiche Mannigfaltigkeit von Gestaltengruppen vorfand, deren jede eine besondere lebendige Weise des Naturgenusses durch eben so charakteristische Bewegungen ausdrücken konnte. Im Allgemeinen aber dürfen wir wohl nur an die bekannte Schlangenlinie der Schönheit erinnern, um anzudeuten, wie fruchtlos es sein würde, für die Bewegungen und Stellungen der einzelnen Gestalten unabhängig von ihrem Sinne Regeln zu geben.

Soll endlich die Composition unsere dritte Forderung erfüllen, und die Menge ihrer Gestalten zu einem Ganzen verbinden, so treffen hier die allgemeinen Züge der poetischen Wahrheit des Inhalts besser mit den formellen Bedingungen zusammen, die wir aufstellen können. Sobald es sich um Ereignisse von grösserer Wichtigkeit handelt, verlangt der anschauende Blick auch eine Mehrheit verbundener Gestalten. Selbst wenn die darzustellende Begebenheit ohne ihre Mitwirkung begreiflich ist, bedürfen wir doch einer An-

deutung darüber, wie das Ereigniss in der übrigen Welt fortwirkt, für die es nicht verloren ist; und wie sein Sinn und seine Bedeutung von verschiedenen Charakteren vielfach abweichend aufgefasst und wiedergegeben wird. Dies ist nicht nur eine Erleichterung für die Erschütterung unsers eignen Gemüths, das von einer Fülle sich durchklingender Empfindungen bewegt, gern diese an fremden anschaulichen Gestalten ausgeprägt sich gegenübertreten sieht, sondern es gehört zur Wahrheit der Ereignisse selbst, die nicht im leeren Raume geschehen. Verführt durch Vorliebe für eine falsche Einfachheit hat weniger die Malerei, desto öfter aber die Dichtkunst übersehen, dass in einem Kunstwerke es allerdings auch eine füllende Folie geben muss, die mit der Haupthandlung nicht auf unlösbare Weise verbunden ist, sondern für diese zufällig, doch dem Eindruck des Ganzen nothwendig ist. Und so haben wir über manche dramatische Arbeiten zu klagen, nach deren Anlage man annehmen müsste, dass Gott nach einem seltsamen Sparsamkeitsprincipe nur genau so viel Personen in die Welt gesetzt habe, als nöthig sind, um durch Verwicklung ihrer Beziehungen eine Katastrophe unter sich einzuleiten, an der sonst Niemand einigen Antheil nimmt, weil eben Niemand weiter da ist. Wie ganz anders hat Shakspeares gewaltiger Geist die grossen Schicksale mit einem unerschöpflichen Reichthum von Nebenereignissen und untergeordneten Gestalten umflochten, mit einer Welt, von deren mannigfacher charakteristischer Empfänglichkeit jene Geschicke auf tausendfach verschiedene Weise beleuchtet zurückstrahlen, und an deren ungestörter Fortdauer sie nach ihrem Vorüberrauschen noch weitgehende und umfassende Nachwirkungen zurücklassen! — Versuchen wir nun, für die Anordnung dieser Gestaltenfülle Gesichtspunkte aufzustellen, die von der besondern Natur des dargestellten Inhalts unabhängig sind, so begegnen wir zuerst jener pyramidalen Gruppirung, die man sonst als unverbrüchliches Gesetz der Composition betrachtete. Verbin-

det man mit ihr den Sinn, dass die Hauptfigur oder Hauptgruppe überall den Mittelpunkt des Gemäldes einnehmen solle, so dürfen wir wohl entschieden widersprechen. Wie in der Landschaftsmalerei, so auch hier ist diese Stellung allzu berechnet und absichtlich; gern geben wir zu, dass sie angewandt sei bei vielen kirchlichen Gemälden, die uns geradezu dem Himmlischen gegenüberstellen, uns also in den Mittelpunkt der Welt blicken lassen; aber profane Darstellungen werden durch eine Excentricität ihrer Hauptfiguren besser die historische Natürlichkeit andeuten, durch welche diese in irgend ein Bruchstück der Welt gesetzt worden sind. Noch weniger können wir eine symmetrische dreieckige Zuspitzung der Gestalten nach oben und nach der Mitte des Bildes schön finden; gebieterisch schiene dann vielmehr das Auge noch zwei entsprechende obwohl sich minder erhebende Anfüllungen der Seitentheile zu verlangen. So kämen wir auf eine Dreiheit von Gruppen, die wir nun in der That als einen wirksamen Bestandtheil sehr vieler schöner Gemälde vorfinden, ohne freilich an sie als eine nicht überschreitbare Zahl die Composition binden zu wollen. In dem allgemeinen Charakter der meisten Handlungen, die überhaupt grössere Gestaltenfülle fordern und vertragen, liegen aber einige Züge, die auf diese Dreiheit vorzugsweise hindeuten. Denn meistens wird die dramatische Kraft einer Situation darauf beruhen, dass zwischen zwei entgegengesetzte Gewalten ein Drittes eintritt, sei es als Opfer ihres Streits, oder als versöhnende Mitte, Wirkungen von beiden Seiten empfangend, oder sie auf verschiedene Empfänglichkeiten ausstrahlend. Selten dagegen wird der Contrast zweier Gruppen allein dargestellt schön sein, wo nicht das gemeinsame Ziel, nach dem sie streben, oder das Erzeugniss ihres Kampfes, von dem sie sich wegwenden, ebenfalls in anschaulicher Gestalt uns vor Augen tritt. Diese dem Sinne entlehnte Gruppirung, einer gleichgiltigen Umschliessung durch unentschiedne Gestalten noch fähig, bedarf natürlich keiner

geometrischen Abgemessenheit der Stellungen; hier ist vielmehr nur darauf zu achten, dass die Menge der Figuren in einzelne Gruppen und Massen gesondert deutlich heraustrete, und dann eben so sehr, dass diese einzelnen Gruppen nicht verbindungslos gelassen werden, sondern durch bewegte Gestalten in die ihrem Sinne zukommende Verknüpfung gesetzt werden. Die Malerei hat hier eine ähnliche Klippe zu vermeiden, wie wir früher eine der Architectur drohen sahen. Sie soll nämlich nicht eine Menge von Gestalten hinstellen, in denen zwar der Eindruck eines Ereignisses sich auf höchst mannigfache, aber doch vereinzelte Weise ausspricht. Nicht neben der andern soll jede Gestalt für sich und nur in ihrer Weise die Gemüthserschütterung zeigen, in welche sie das Ereigniss versetzt, als wären eben so viele, nur verschieden gefärbte Gläser symmetrisch aufgepflanzt, um das Bild eines Lichtes zu reflectiren; vielmehr müssen einzelne von ihnen die Mittelpunkte kleinerer Katastrophen bilden, um welche die andern in lebendiger Theilnahme sich bemühen, ohne dadurch von ihrer gemeinsamen Beziehung auf den Sinn des Ganzen abgewandt zu werden. Hierdurch wird nicht allein an die Stelle monotoner Stellungen eine dramatische Lebendigkeit der Zeichnung treten, sondern auch die Wahrheit des Gegenstandes wird gewinnen, denn durch diese Zusammenhänge der unbedeutenderen Gestalten mit denen, auf welche die Bedeutung des Ereignisses zunächst fällt, wird ihre Gegenwart überhaupt begründeter erscheinen. Ohne diese Hilfe einer Schöpfung untergeordneter Centra würde es, obwohl sie hier weniger bestimmt hervortreten, Leonardo da Vinci kaum gelungen sein, aus dem in Bezug auf Anordnung der Gestalten so ungünstigen Gedanken des Abendmahls das zu bilden, was wir in seinem Gemälde bewundern.

Hat es uns nun in unsern bisherigen Betrachtungen schon oft verlockt, von den abstracten und armen Kunstbedingun-

gen abzuschweifen, deren wir gedenken wollten, und den schönen Inhalt der Kunstwelt mit in den Kreis unserer Ueberlegungen zu ziehn, so würde dies noch mehr im Gebiete der Poesie der Fall sein. Wir schliessen daher hier diese Abhandlung, deren Zweck, die Wirksamkeit dieses Kreises ganz formaler Bedingungen der Kunstschönheit zu zeigen, vielleicht nicht ganz verfehlt ist und freuen uns bei einer andern Gelegenheit auf jene inhaltsvollen Ideen einer künstlerisch durchgeistigten Weltansicht einzugehn, deren lebendiger Hauch freilich erst dieses starre Gerüst von Formen mit blühender Schönheit zu überkleiden vermag.



Druck von E. A. Huth in Göttingen.



